IMAGENS A CONTRATEMPO

RELAÇÕES ENTRE ANTROPOLOGIA E ARTE CONTEMPORÂNEA

PHILIPPE MICHELON
OCTAVE DEBARY
LUIZ CLÁUDIO DA COSTA

ORGANIZADORES

Cultura e Barbárie

INTRODUÇÃO

09 INTRODUÇÃO
Octave Debary e Philippe Michelon

GRANDES ENTREVISTAS: ARTE CONTEMPORÂNEA E CINEMA

17 SEMELHANÇAS E MEMÓRIAS DE CHRISTIAN BOLTANSKI
Entrevista com Octave Debary

41 SOBRE DESEJO E REVOLTA, KARIM AÏNOUZ
Entrevista com Sofia Norlin

TEATRO

71 CAROLINA MARIA DE JESUS: AS PALAVRAS PERMANECEM
Isaac Bernat

89 EU AMARELO: CAROLINA MARIA DE JESUS DA LITERATURA PARA O TEATRO
Elissandro de Aquino

95 REINVENÇÃO DA CENA: NOVA RELAÇÃO ENTRE MEMÓRIA E TEATRO?
Antonio Tostes

CIÊNCIAS SOCIAIS

111 O PAPEL DAS IMAGENS E DAS EXPOSIÇÕES NA RECONSTRUÇÃO DAS TRAMAS HISTÓRICAS
Jacques Leenhardt

139 O DISCURSO IMAGÉTICO NA INTERFACE DA MEMÓRIA E DO PATRIMÔNIO
Evelyn Orico e Vera Dodebei

155 DESÍGNIOS FUNESTOS DO PODER E APROPRIAÇÃO CULTURAL: CANGAÇO, ESQUADRÃO DA MORTE, COMANDO VERMELHO E MILÍCIA
Francisco Ramos De Farias

MUSEUS E MUSEOLOGIA

195 IMAGENS PARA DESCOLONIZAR A MEMÓRIA
Bruno Brulon Soares

217 MUSEUS MARGINAIS E AS MEMÓRIAS DA PERIFERIA: ARTE DO NÃO-LUGAR EM REALIDADE CATASTRÓFICA
Marize Malta

247 IMAGENS DA CULTURA AFRO-BRASILEIRA
Sheila Cabo Geraldo

267 A RESPEITO DE ALGUNS *TROMPE L'ŒIL* ETNOGRÁFICOS
A ARTE SULKA NO MUSEU
Monique Jeudy-Ballini

285 TUDO PODE SER ERUDITO: ESTRATÉGIAS CURATORIAIS TRANS-HISTÓRICAS
Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

ARTES CONTEMPORÂNEAS E CINEMA

303 RITO DE REPARAÇÃO DO ÍNTIMO AO PLURAL
Amélia Sampaio

319 ROSANA PAULINO: ANARQUIVANDO O DISPOSITIVO COLONIAL
Márcio Seligmann-Silva

351 DA PRECARIEDADE EM LYGIA CLARK: A POROSIDADE DO CORPO E O VÍNCULO PRIMORDIAL COM O OUTRO
Luiz Cláudio da Costa

369 "OS LOUCOS DO SERTÃO": AS IMAGENS DIALÉTICAS DO MITO E DA HISTÓRIA EM *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO*
Pedro Hussak

389 NOSTALGIA DO FUTURO: A CULTURA DA MEMÓRIA NO TEMPO DO DIGITAL
Giselle Beiguelman

BIOGRAFIAS

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

OCTAVE DEBARY E PHILIPE MICHELON

Gostaríamos de abrir este livro com algumas palavras que explicam a dimensão da importância desta publicação para nós. Sua preparação foi marcada pelo falecimento brutal e inesperado de Christian Boltanski em 14 de julho de 2021. Mantínhamos trocas e contato com ele há quase dois anos, inicialmente para planejar sua visita ao Rio e em seguida para conceber a conversa que abre essa coleção. Esta entrevista é provavelmente uma das últimas que ele concedeu com este tamanho e profundidade. Ele trata da troca com o outro, do que há de comum em nossas existências. Este livro pretende justamente ser um elo entre dois países, duas culturas, entre pessoas de práticas diversas (autores, acadêmicos, artistas ou personalidades do mundo cultural). Trata-se, assim, de uma homenagem emocionada, mas também da vontade de compartilhar conhecimento, reconhecer o outro, conversar com ele.

Assim, quisemos dar voz livre a atores dos mundos acadêmico e cultural que há tempos trabalham no Brasil ou na França e que compartilham suas vidas através de intercâmbios entre esses dois países. Essa aventura editorial franco-brasileira em torno da antropologia e das artes contemporâneas vem dar continuidade a uma longa história de intercâmbios culturais. Ela toma múltiplas formas ao apresentar artigos acadêmicos e produções artísticas que tratam de filmes, teatro, performances, fotografias

que, nos últimos anos, foram minadas por uma situação política, econômica e sanitária marcada pelo sofrimento e violência contra o mundo intelectual e, de forma mais geral, o mundo da criação. Nesse contexto de distância e separação, este livro deseja participar da construção de pontes edificadas entre essas duas margens.

Ao reunir especialistas acadêmicos e personalidades do mundo da cultura, queremos mostrar e pensar o que eles fazem, criam e também buscam compartilhar. Colocamos no cerne de nossa proposta a questão da relação com a história mantida nesses países. A questão do tratamento da história e de suas formas memoriais tornou-se um eixo central de pesquisa para várias disciplinas, mas também para muitas artes contemporâneas. Este livro apresenta pesquisas e criações em torno desses assuntos, em particular ao lidar com a relação entre memória e construção do comum, memória e história, história e antropologia, memória e identidade, memória e violência... O livro também visa o desenvolvimento de colaborações científicas, artísticas, institucionais e, em um sentido mais amplo, culturais entre os atores desses mundos. Nessa perspectiva, queríamos reunir diversos campos das artes e ciências, em especial arte contemporânea, cinema, teatro, fotografia, literatura, museologia e antropologia, história da arte, psicanálise e filosofia. Assim, concebemos um livro pertencente, ao mesmo tempo, a um espaço científico e a um espaço cultural que seja um verdadeiro convite à expressão das formas de criatividade. Esperamos com isso fornecer pistas que remetam a possíveis sentidos do comum e da partilha. O livro é construído em seções: "grandes entrevistas, teatro, ciências humanas e sociais, museologia, artes contemporâneas", como um catálogo aberto de pensamentos.

Este livro não poderia ter existido sem o apoio de muitas pessoas e instituições a quem gostaríamos muito de agradecer, destacando a importância do trabalho e engajamento público. Cabe a Philippe Michelon ter iniciado esse projeto quando era Adido Científico do Consulado da França no Rio. Esta foi a última realização de uma missão que lhe permitiu estabelecer muitas amizades que ele deseja serem inabaláveis e presentes em outros projetos. Mas o livro também não poderia ter sido editado sem o forte apoio da Embaixada da França no Brasil, que realizou milagres administrativos para que ele pudesse existir. Assim como não existiria sem o apoio da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), da Universidade de Paris e do IUT de Paris. A qualidade que aqui vemos se deve, naturalmente, a seus autores, a quem gostaríamos particularmente de agradecer. Eles foram coordenados por Octave Debary cuja cultura artística e competência como antropólogo deram a este livro a abertura que gostamos de ver aqui. Luiz Cláudio da Costa nos indicou os artistas e acadêmicos brasileiros cujas contribuições foram essenciais para a realização em livro daquilo que antes era apenas um projeto bonito. Antonio Tostes e Pascal Rubio traduziram para o português textos originalmente escritos em francês, Luciana Medeiros releu dois textos, e gostaríamos de agradecê-los por isso.

Destaca-se o apego aos mundos das culturas brasileiras e francesas. Temos o prazer de apresentar as contribuições, na forma de grandes entrevistas, de trocas realizadas em uma entrevista conduzida por Sofia Norlin com o cineasta brasileiro Karim Aïnouz, cujos filmes exploram o compromisso de amor e política face às rupturas dos encontros e da sexualidade. Este encontro franco-brasileiro é aberto por Christian Boltanski. Ele continuará a ser uma figura central da arte contemporânea cujas obras, presentes em todo o mundo, prolongam a existência e nos convidam à memória e à alteridade. Como ele lembra, seu trabalho foi cons-

truído, desde o início, tendo em conta as ciências sociais e especialmente a antropologia. Sua arte vive em um lugar próximo ao que a antropologia tenta pensar, tornando-se outra além de si mesma, buscando experimentar o que se compartilha com ele. Se a antropologia às vezes procura se perguntar sobre a questão da identidade em termos de universalismo, ela permanece ligada à compreensão do atravessamento de passagens identitárias (a diversidade). A vida como obra é testada por um arriscar permanente da conversibilidade do mundo, tanto de suas verdades como de suas identidades. Esses encontros ganham ao serem pensados como experiências, formas de compromisso. Nem o outro nem o mundo são externos a nós.

Graças às contribuições de Elissandro de Aquino, Isaac Bernat, Pedro Hussak, Luiz Cláudio da Costa e Marcio Seligmann-Silva, ficamos felizes em receber figuras importantes da cultura brasileira como Carolina de Jesus, Glauber Rocha, Lygia Clarke e Rosana Paulino. Artistas brasileiros contemporâneos também participaram diretamente deste livro: Giselle Beiguelman oferece uma reflexão sobre a cultura digital, enquanto Amélia Sampaio nos convida a pensar a memória da dor e a reparação. A memória é o tema central deste livro. Ela é abordada através de sua relação com o teatro por Antonio Tostes e com o patrimônio por Evelyn Orrico e Vera Dodebei. Este tema também está intimamente ligado à museologia e aos questionamentos feitos por essa ciência diante dos desafios de apropriação e unificação da representação, dos quais Monique Jeudy-Ballini e Emerson Dionisio Gomes de Oliveira tratam. Pensar na memória nos leva a confrontar nosso passado, reconsiderá-lo em função do Outro. Jacques Leenhardt evoca este olhar para o Outro como uma forma de ruptura da escrita eurocêntrica dentro da história da arte. Bruno Brulon nos propõe uma análise das imagens da arte afro-brasileira expostas em museus e do processo de

decolonização; um processo vital para a sociedade brasileira, mas que parece bastante difícil de iniciar. Essa reflexão sobre a arte afro-brasileira se estende pelo texto de Sheila Cabo Geraldo. Marize Malta se dedica aos museus da periferia, em especial o da Maré, favela do Rio de Janeiro com a qual Philippe Michelon trabalhou muito, e com muito prazer. Ela mostra a importância desses museus tão particulares localizados em um ambiente difícil onde se desenvolve uma cultura própria marcada pelas violências cotidianas. Por fim, Francisco Ramos de Farias questiona o impacto cultural e social da violência na sociedade brasileira.

Entendemos que a memória e as imagens são o suporte para múltiplas formas de engajamentos. Em um texto que se tornou famoso, o crítico e historiador da arte americano Hal Foster, questionando sobre a virada etnográfica de uma parte da arte contemporânea, trata dessa questão de engajamento[1] . Estranhamente, poucos comentaristas deste texto enfatizam o fato de que o autor conduz uma dupla crítica, em relação à arte e à antropologia. Condenando a primeira (arte) por se aproximar da sedução exercida pela segunda (antropologia). Um fascínio que seria cegado por uma alteridade (refutada ou empática) sempre mantida à *distância.* A crítica de Foster baseia-se na tentativa corajosa de superar as duas posturas, tanto do distanciamento quanto da identificação. Ele coloca, assim, frente a frente o conservadorismo frio e a crítica pós-colonial, pois, para os dois, o outro permanece um outro (além de mim). As acusações contra a "apropriação cultural" postulam que é impossível nos colocar no lugar dos outros e, consequentemente,

[1] Foster, Hal. " Portrait de l'artiste en ethnographe ". In: *Le Retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*. Tradução de Yves Cantraine, Frank Pierobon, Daniel Vander Gucht. Bruxelles: La Lettre volée, 2005, pp. 213-247. Foster continua o convite formulado em 1934 por Walter Benjamin. " L'auteur comme producteur ". In: *Essais sur Brecht*. Tradução de Philippe Ivernel. Paris: La fabrique, 2003 [1970], pp.122-144.

falar por eles, mostrá-los..., em suma, falar com eles? Não se trata de tomar o lugar *deles*, mas de se comprometer a procurar um lugar comum. Os limites da crítica pós-colonial lembram aqueles que Pierre Bourdieu havia apontado sobre o relativismo cultural, retrucando que ele estabelece uma distância intransponível entre as culturas. No entanto, como evitar as armadilhas de um universalismo carregado por um igualitarismo cego por violências e dominações reservadas aos tratamentos das diferenças?

Seguindo essa perspectiva, seria importante *pensar a antropologia como uma arte do encontro* a partir menos da alteridade que da semelhança, pensar que compartilhamos mais semelhanças do que diferenças. Aliás, essa arte da semelhança tornou-se uma das molas propulsoras de parte da arte contemporânea. A arte, assim como a antropologia, acompanha essas reviravoltas por várias décadas para se abrir à ideia de que ambas não podem ser feitas sem os outros. A virada dialógica e textual da antropologia, tornando o antropólogo um autor[2], encontrou correspondência no advento de uma arte contextual ou relacional[3]. Uma parte da arte contemporânea faz do momento de recepção um momento constitutivo das obras, deixando uma espécie de déficit da obra que a deixa aberta e parcial, oferecendo um lugar ativo ao espectador na própria experiência de criação. A reciprocidade entre arte e antropologia consistiria, assim, em pensá-las como artes do encontro. Este livro também pretende participar deste encontro, nesta construção do comum.

[2] Ver Clifford, James e Marcus, George E. , (ed.). *Writing Culture, The Poetics and Politics of Ethnography*. University of California Press, 1986 e Clifford Geertz. *Obras e vidas – o antropólogo como autor*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2018 [1988].

[3] Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les presses du réel, 2001.

GRANDES ENTREVISTAS

ARTE CONTEMPORÂNEA E CINEMA

SEMELHANÇAS E MEMÓRIAS DE CHRISTIAN BOLTANSKI

ENTREVISTA COM OCTAVE DEBARY

Esta conversa com Christian Boltanski trata da semelhança[1]. Do caminho que sua obra segue para uma arte frágil, do comum, da memória, da musicalidade... Obras que foram apresentadas pela primeira vez na forma de objetos de memória (inventários, fotografias, documentos, exposições, vitrines de referência...), que estabeleceram tanto a existência de histórias individuais quanto sua semelhança com a dos outros. Dessas histórias compartilhadas, o impossível e o possível atestado de singularidades levaram o artista a continuar seu trabalho em torno de uma abertura a objetos cada vez mais frágeis. Objetos mais suspensos de uma existência e uma transmissão faladas, sonoras, da palavra à nota musical, imagens quase invisíveis escondidas atrás de outras, e das quais sua última grande exposição, *Faire son temps* [2019][2], e sua ópera cômica, *Fosse* [2020][3], são as

1 A entrevista aconteceu no estúdio do artista em Malakoff perto de Paris, em 25 de fevereiro de 2020. Eu gostaria de agradecer a Christian Boltanski pela luz que seu senso de humor e vida me traz.

2 Boltanski, Christian. *Faire son temps*, exposição apresentada no Centro Pompidou, em Paris, de 13 de novembro de 2019 a 16 de março de 2020.

3 Christian Boltanski, Jean Kalman, Franck Krawczyk. *Fosse*, ópera cômica. Obra para soprano, violoncelo solo, coro, 12 violoncelos, 6 pianos, percussão e guitarras elétricas. Estacionamento do Centro Pompidou, Paris, 10, 11 e 12 de janeiro de 2020.

derradeiras expressões. Uma arte do efêmero, total, habitada por uma busca entre uma arte do tempo e do espaço. Uma pesquisa que nos convida a nos desfazer da posição passiva do espectador, na arte como na vida. É preciso participar, entrar, se engajar. Na conversa que tivemos, voltamos a essa trajetória, a essa história que avança e volta, na companhia de Christian Boltanski e de seus fantasmas.

OCTAVE DEBARY

... basta acender a luz e não há mais nada.
Christian Boltanski
sobre o teatro de sombras (e fantasmas)

A vida como obra

OCTAVE DEBARY: *Podemos começar por você? Começar com a questão biográfica ou a sua recusa à questão biográfica? Sua obra é marcada pelo desaparecimento do sujeito, de que uma das formas é a sua semelhança com os outros.*

CHRISTIAN BOLTANSKI: Eu não posso começar pela minha biografia. Existe, é claro, um trauma inicial que está na minha história, mas eu sempre digo que tive muita sorte na minha vida e que tive uma vida bastante feliz, mas, no final, tudo isso não tem nada de extraordinário. Eu acho até que o objetivo de um artista é desaparecer, realmente não existir ou levar sua vida como obra. Essa vida é necessariamente mítica, mesmo que esteja baseada em algo parcialmente verdadeiro. Meu nome verdadeiro é *Christian-Liberté* e ao mesmo tempo essa história pode entrar numa mitologia. Construímos uma vida como uma obra. Eu até acho que no final da vida, pode-se finalmente parecer com o seu trabalho. Aliás, quanto mais você trabalha, menos se vive, é quase uma escolha para mim. Eu não tenho filhos, eu mal tenho uma casa... então a biografia é muito relativa. Como você sabe, estamos sendo filmados atualmente, há câmeras por toda parte[4], então Walsh também está na minha biografia.

4 O colecionador da Tasmânia, David Walsh, comprou de forma vitalícia para o seu Museum of Old and New Art (MONA), em Hobart, na Tasmânia, a filmagem permanente de estúdio para Christian Boltanski. O trabalho *The Life of C.B.* começou em 2009 e só será concluído com a morte do artista. Walsh estabeleceu uma soma de renda mensal que ele deposita de acordo com a expectativa de vida presumida de Boltanski.

O.D.: *Gostaria de discutir sua trajetória como artista diante de questões de memória usando o pretexto de um fio comum, o de objetos de memória. Em seu trabalho, esses objetos estabelecem tanto a existência de histórias individuais quanto sua semelhança com a dos* outros. *Mas antes, podemos evocar o contexto dessa arte contemporânea que opera uma ruptura nos anos 1960-1970? Um período em que, pode-se dizer, a questão da semelhança se colocou inicialmente como uma crítica à estabilidade da relação entre artistas e suas obras. E por isso, por uma utilização e questionamento da semelhança entre o humano e o objeto, da mercadoria ao monumento.*

C.B.: Só podemos falar sobre o que o outro já sabe e que compartilhamos com ele. Mesmo que não tenhamos a mesma vivência, todos compartilham a mesma vida. Todo mundo vê suas próprias imagens nas dos outros: "Parece meu sobrinho correndo na praia... ", não é o mesmo sobrinho, nem a mesma praia..., mas é o comum que compartilhamos. Então talvez o artista seja alguém que simplesmente permite que você perceba melhor o que já se sabe. Algo que estava lá, tão escondido que não podíamos mais vê-lo. Desse ponto de vista, o artista fala tanto do individual quanto do coletivo, daquilo que compartilhamos, mas que ele percebe.

O Museu do Homem em Paris e, através dele, a antropologia e Claude Lévi-Strauss tiveram uma grande importância no meu trabalho. Esse ponto de partida, portanto, não é um museu de arte, mas um museu do homem. Descobri um túmulo de cultura, um lugar incompreensível que coleciona vestígios de culturas desaparecidas. Outra influência compartilhada com Lévi-Strauss é esse amor que tenho pela bricolagem, sobretudo no começo. Eu gostava muito de fazer pequenas coisas, praticar um tipo de etnologia de mim mesmo por essas manipulações. Meu trabalho com meu sobrinho, quando ele tinha 9 anos [C.B, 1975], tem como ponto de partida a ideia de que não consigo mais me lembrar da minha história e peço a ele para me contar. Ele é o bom selvagem que me informa sobre mim mesmo. Ele não vai me contar da cultura dele, mas da minha, daquela que eu esqueci. Tem uma história muito bonita entre os judeus que diz que os bebês já sabem tudo no ventre de sua mãe e que ao nascer, um anjo chega, faz neles uma pequena marca e, em seguida, eles esquecem tudo. Passamos nossas vidas tentando lembrar o que sabíamos, mas esquecemos. Essa obra fala de um conhecimento que eu perdi. Talvez todo ser humano ou todo artista passe seu tempo fazendo o mesmo.

O.D.: *A vida, como o conhecimento, seria sinônimo de uma arte da lembrança, de reencontrar a memória. Como se fosse necessário cultivar essa distância de si mesmo marcada pelo esquecimento para traçar o fio de uma ascendência que nos traz de volta a nós mesmos.*

C.B.: É por isso que o Museu do Homem que eu conheci muito cedo, graças ao meu irmão sociólogo Luc, me influenciou muito. Eu trabalhei essa ideia de ser para si mesmo o seu próprio selvagem. Minhas primeiras vitrines de referência[5] estão diretamente relacionadas às desse museu. Todos esses objetos perderam seu significado, não sabemos mais para o que eles servem. Mais tarde eu os mostrei a Harald Szeemann[6]. Ele fundou a ideia da mitologia individual. Inverteu o discurso partindo do mito de cada um e não do mito de todos, uma mitologia coletiva da qual os museus e seus objetos seriam as testemunhas.

5 Boltanski, Christian. *Vitrine de référence*, 1971: caixa de madeira contendo 15 elementos da vida do artista, fotos em preto e branco, cabelo, fragmentos de suas roupas, uma amostra de sua letra, uma página de seu livro de leitura, amontoado de 14 bolas de barro, arame.

6 O suíço Harald Szeemann (1933-2005), grande curador de exposições de arte contemporânea, influenciou particularmente Boltanski em sua reflexão e prática de uma mitobiografia poética.

Quando evoco a ideia de pensar a vida como uma obra, penso em Szeemann. Trata-se de construir seus próprios mitos como mitos selvagens. Cada um de nós tem seus próprios mitos, assim como cada cultura os possui. Ora, esses mitos totalmente individuais que buscamos contar são compreensíveis pelos outros, é nesse sentido que eles se ligam aos outros.

O.D.: *Como podemos entender nossa necessidade de colecionar todos esses objetos, todos esses mitos coletivos, em locais de confinamento ("os túmulos") que são os museus?*

C.B.: No início do meu trabalho, o museu não era um lugar ligado à beleza das obras, mas antes de tudo dedicado aos vestígios. A este respeito, gosto de evocar a lembrança desse velho boneco de presépio napolitano que eu tinha adquirido. Um dia meu gato o derrubou e ele quebrou. Dentro da cabeça do boneco, eu vi o traço do polegar de quem o tinha fabricado. Por muito tempo, eu me perguntei se seria melhor colá-lo ou manter o traço. Finalmente eu o colei de volta, mas o traço do polegar era, talvez, mais bonito do que o objeto em si. Minha atração pelo museu está ligada a meu fascínio pela arqueologia, etnologia ou psicanálise, tudo isso converge no início do meu trabalho.

Mostrar a ausência

O.D.: *Seu interesse por esses objetos está menos ligado ao que eles foram do que ao fato de eles deixarem de ser, ao poder deles de significar esta perda ou esta interrupção. Com isso eles convidam a* voltar, *na forma de narrativas, projeções, histórias.*

C.B.: Estou convencido de que o que sempre me interessou foi fazer narrativas e que se eu tivesse nascido na Amazônia eu teria sido um xamã, na Ucrânia um rabino... o que me interessa é contar histórias. Como artista, em vez de usar palavras, eu uso formas visuais, mas o trabalho é o mesmo.

O.D.: *Sobre sua geração, você diz que nasceu em um momento feliz da história da arte, uma geração levada pelo pós-Maio de 1968. Num momento em que o objeto "oculta"[7], transborda de seu lugar e de suas formas de instituições clássicas e, por isso, busca fazer narrativa. Esse distanciamento cria uma "obra para além do objeto", permite que as obras estabeleçam uma narrativa[8]. Essa crítica se radicaliza na década de 1970, quando a sociedade de consumo estava em pleno desenvolvimento e vivenciando a era de ouro de um laço que se estabelece entre o indivíduo e a sociedade através de um hífen garantido pelo objeto-mercadoria.*

C.B.: Naquela época havia os antigos abstratos, essencialmente católicos ou comunistas. Parte da minha geração rejeitou essa filiação e eu não me refiro aqui à qualidade das obras. Por outro lado, havia os novos realistas, essas pessoas bonitas e jovens que vinham do sul com seus carros esportivos. Isso também não me atraía. Eu me senti mais próximo das pessoas que estavam na *Documenta* de 1972 em torno de Szeemann[9], aquelas pessoas da minha geração que eram todos malucos beleza. Como um cara fantasiado de coelho que saltava por toda a *Documenta* com seu sexo para fora; ou como James Lee Bayers, que, do alto de um telhado, chamava as pessoas na multidão... era uma bagunça animada, cada um tinha o seu mundo, todos eram personagens. Mesmo que a produção visual importasse, eu me lembro dos encontros, principalmente. Encontros com pessoas extravagantes! Eu estava numa galeria estadunidense muito boa, Sonnabend, mas, ao mesmo tempo, totalmente extravagante; ninguém falava francês, a assistente de direção tinha uma garrafa

7 Millet, Catherine. *L'art contemporain en France*. Paris: Flammarion, 2005.

8 Heinich, Nathalie. *Le paradigme de l'art contemporain*. Paris: Gallimard, 2014.

9 Exposição de arte contemporânea *Documenta V, Befragung der Realität – Bildwelten heute*, organizada em 1972 sob direção artística de Harald Szeemann, em Kassel, Alemanha.

de aguardente e bebia constantemente... um mundo impensável hoje, num momento em que tudo se tornou liso e limpo nas galerias. Havia um desejo de ruptura, tínhamos orgulho em não vender! Não era um lado revolucionário porque não éramos politizados, mas éramos pessoas à parte do mundo, na estrada, "*on the road*".

O.D.: *Esse nomadismo ou essa recusa a uma estabilidade do mundo é também a marca de uma geração de artistas que se apropriou das questões da memória, faz mais de cinquenta anos. Dedicando suas obras às relações entre arte e memória, tropeçando na difícil compreensão e representação da história. Essa arte é construída cultivando uma espécie de raiva face à pretensão dos objetos preservados em museus e memoriais, para serem capazes de ter o lugar de memória ao invés dos homens. O objeto é desafiado por uma arte que se recusa a restabelecer o colapso do mundo; preferindo a recuperação, a compressão, a recomposição, o desaparecimento ou o acúmulo vão...*

C.B.: Esse desejo de preservar tudo, acumular arquivos, como o desejo daquele que está nos filmando no momento e que tem centenas de horas filmadas de mim, está fadado ao fracasso. No final, ele não tem nada. Desde o início, minha ideia de conservar e preservar a memória de todo mundo era totalmente impossível e consciente disso. Os monumentos que fiz são irrisórios. Monumentos frágeis que falam tanto do desejo de conservação como da impossibilidade de fazê-los. Como o monumento que fiz para o Museu de Arte e História do Judaísmo em Paris[10]. O que me interessava era criar um monumento de papel que obrigasse os infelizes responsáveis pelo museu a refazê-lo a cada dois anos e dizer novamente ao público "Favor não". Se não for cuidado, ele logo desaparece.

O.D.: *Obras frágeis, em decomposição ou prestes a desaparecer: acúmulo de seis mil roupas usadas e de cores vivas que pertenciam a anônimos, reunidas, penduradas e cobrindo as paredes de suas instalações, como em* Canada[11] [1998], *ou no chão, como um aterro sanitário, em* Lost Workers: The Work People of Halifax 1877-1982 [1995], *ou ainda como um cemitério em* Personnes [2010]. *Todas essas obras retratam a ausência. Você fala a este respeito:* "Todo objeto se refere a um sujeito ausente [...] durante toda a minha vida eu não parei de acumular provas para evitar que as coisas desaparecessem, e no final só reforcei seu desaparecimento, acentuando a visão dessa perda" [Boltanski, 2009: 12].

C.B.: Quando estava começando, eu sempre relacionava uma roupa usada, uma foto de alguém e um corpo morto. Era uma questão de fazer presente um objeto que se refere a um sujeito desaparecido. Significar assim: "não existe mais, mas existiu". Todo mundo faz essas experiências; encontrar o sapato de seu avô, permanece a forma do pé, mas ele não está mais ali. Se você for a Teshima[12] para ouvir os batimentos cardíacos de sua avó, você sente mais a ausência dela do que a presença. Como quando olhamos para a velha fotografia de alguém que morreu, sua ausência é mais marcante do que sua presença.

10 Boltanski, Christian. *Les habitants de l'hôtel Saint-Aignan en 1939, 1998*. A obra lista todos os habitantes (judeus e não-judeus) em 1939 do antigo edifício, o hotel de Saint-Aignan, onde está localizado o atual museu. O museu pediu ao artista para inserir apenas os nomes dos judeus deportados. "Eu disse: 'Não, coloco todos os indivíduos que estavam lá, não tenho de fazer classificação". Eles me disseram: "E se a zeladora denunciou todo mundo", ao que eu respondi: "A zeladora tem tanto direito de estar ali quanto os outros". Eu não sei se é bom. (...). No entanto, eu realmente coloquei o nome de todo mundo" [Boltanski, Grenier (2010) : 155].

11 Em referência ao nome dado ao depósito de Auschwitz onde se estocavam as roupas dos deportados.

12 Desde 2005, o artista começou, em todo o mundo, uma coleta de gravações de batimentos cardíacos, a fim de reuni-los e conservá-los em uma biblioteca sonora que conta hoje mais de 70 mil. *Les archives du cœur* estão na ilha japonesa de Teshima.

horror tanto da certeza como da resposta. Introduzir mentiras é para mim uma forma de proteção contra aqueles que dizem "eu sei". Prefiro dizer "talvez" ou "é verdade e falso ao mesmo tempo". Eu introduzo uma dúvida no que estou dizendo, mesmo que eu não seja tão mentiroso quanto digo ser. Só estou tentando dar um pouco menos de peso às minhas declarações. Aliás, nem mesmo meu trabalho com documentação e arquivamento está organizado. Tenho muitas fotos de suíços mortos (7.000), de crianças polonesas (6.000), mas sou um arquivista muito ruim, tudo está bagunçado, meus negativos estão sempre perdidos. Estou numa desordem permanente. Mas afora a bagunça, tenho todas essas pessoas comigo. No meu trabalho com os *Suisses morts,* sempre tive dificuldade em escolher uma pessoa. Por que escolher esse aqui? Talvez a quantidade que organizei seja uma maneira de não ter de escolher. Pegar 100 delas é uma maneira de não escolher.

Em outro trabalho, também joguei com essa proximidade de opostos, reimprimindo o catálogo telefônico da cidade de Malmö, na Suécia, do ano anterior, adicionando uma lista de errata com os nomes de pessoas que não podem mais atender o telefone.

O.D.: *Por quê?*

C.B: Porque nesse meio tempo eles morreram[15]. Fiz o maior e mais barato catálogo de arte que poderia existir!

14 Em 1989-90 Boltanski fez uma série fotográfica, *Suisses morts*, retratos tirados de anúncios obituários publicados em um jornal suíço. No meio, ele infiltra a fotografia de um suíço vivo: "Eu digo que o título é falso hoje, mas que será verdadeiro amanhã. A verdade, portanto, não é tão simples. [Boltanski, 2011: 177].

15 Boltanski, Christian. *Les habitants de Malmö*, [1993]. Catálogo telefônico dos habitantes da cidade de 1993 que contém, em mais 4 páginas intituladas "Errata", o subtítulo: "You can't reach these inhabitants of Malmö on the phone any more. They died in 1993".

O.D.: *Esta febre de documentação e arquivo pessoal questiona a vontade de ser testemunha total da sua própria história. Poder se lembrar e se documentar nos mínimos detalhes, um projeto cuja impossibilidade,* La vie impossible de Christian Boltanski [1968] *diz o excesso. Um excesso que faz eco tanto à impossibilidade de uma memória total quanto à de um desaparecimento total. Um jogo com a "sobrevivência" que mostra que "algo sobrevive nas remontagens do tempo passado..."*[16]*. Voltar a um "tempo passado", para finalmente "descansar". Cito:*

"O esforço que ainda tenho de fazer é grande e quantos anos passarão, ocupado pesquisando, estudando, classificando, antes que minha vida esteja em segurança, cuidadosamente organizada e etiquetada em um lugar seguro, a salvo de roubo, de incêndio e da guerra atômica, do qual seja possível sacá-la e reconstituí-la a qualquer momento, e que, tendo a certeza de não morrer, eu possa finalmente descansar" [Boltanski, 2009: 12].

C.B.: É um jogo de palavras que também se refere a este projeto de ser filmado constantemente. Se um dia olharmos em detalhes, veremos que há dez anos subi essa escada sem ficar na rampa, mas esse não é mais o caso hoje. Mas guardar tudo isso é, de fato, não possuir nada, exceto um túmulo. O que esses filmes mostram? Walsh disse que comprou minha memória, como um arquivista de verdade. Na verdade, ele pode consultar os arquivos dos acontecimentos da minha vida, mas ele não possui minha vida. Este arquivamento é um fracasso. Mesmo que você filme a vida de alguém o tempo todo, você não possui nada sobre essa pessoa.

O.D.: *Esses retornos impossíveis à história serão reconduzidos em encenações da pesquisa do passado e multiplicados:* Essais de reconstitution [1970-71], Vitrines de référence [1971-72]… *você apresenta as (falsas) lembranças de sua infância:* Dix portraits photographiques de Christian Boltanski, 1946-1964 [1972], *série de fotografias de crianças que deveriam representá-lo: Christian Boltanski aos cinco anos, seis anos, sete anos... Não é você, mas poderia ser, as crianças fotografadas se parecem com você. Em* Inventaires multiples *(cerca de quinze), o princípio consiste em alinhar, um ao lado do outro, todos os objetos e móveis que tinham pertencido a uma pessoa. Cada imagem ou objeto é etiquetado. Como em um inventário depois da morte. Podemos identificar, reconhecer ou encontrar alguém apenas a partir de seus objetos?*

C.B.: As obras *Essais de reconstitution* [1970-71] estão, agora, todas destruídas, com exceção de três ou quatro. Eu as fiz intencionalmente em materiais tão frágeis que eles não resistiram ao tempo. Eu tinha esse desejo de reconstituir e ao mesmo tempo o de perder. Eu as poderia ter feito em bronze, até mesmo em terracota, eu as fiz em massa para modelar... *Dix portraits photographiques de Christian Boltanski, 1946-1964* [1972] é uma maneira de falar sobre o universal, não falar sobre uma pessoa, mas sobre todos. Eu não estou falando da minha infância, mas de uma infância. Esta obra (*Faire son temps)*, atualmente presente na primeira sala da exposição do Beaubourg (Centro Pompidou) fala do meu desejo de normalidade nos anos 1970. Minha infância foi feliz, mas anormal o suficiente para ter tido o desejo de me misturar com os outros, de pegar o álbum da família Durand [C.B 1971] para tentar fazer parte dela, estar no clube do Mickey como todas as crianças [C.B 1972] ... tudo isso faz parte do desejo de ser o mais normal possível. O peso da minha anormalidade, de não poder ir à escola... Tudo isso alimentou meu desejo de parar de me chamar Boltanski e finalmente ser Durand!

O.D.: *De ser ao mesmo tempo esquecido e reconhecido?*

16 Didi-Huberman, Georges. "Grand joujou mortel (fragments)". *Art Press*, hors- série, ("Christian Boltanski"), Monumenta 2010, 2009, p. 36.

C.B.: De ser aceito como uma criança comum. Quando olho para essas obras, vejo o quanto elas tocam nessa busca pela coletividade e pela normalidade. Eu escolhi o álbum da família de Michel Durand porque ele era um amigo, mas também porque ele era um burguês francês, não havia nada que parecesse exceder, tudo parecia normal.

O.D.: *A mesma dinâmica opera em seus inventários. A questão biográfica está em jogo, mas, em última análise, menos a sua do que a dos outros, ou, pode-se dizer, todo mundo se confunde. Você especifica:* "Cada vida é única, mas todas as vidas se assemelham, parecem nos dizer essas obras que exibem todas os mesmos tipos de fotografias de família, os mesmos tipos de elementos mobiliários" [Boltanski, 2011: 18].[17]

C.B.: Em *Inventaires*, trata-se de retratos coletivos. Cada um de nós tem mais ou menos a mesma vida, os mesmos móveis, os mesmos livros... novamente o Museu do Homem e este olhar etnográfico sobre o cotidiano me alimentaram. Quando se coloca um copo atrás de uma vitrine, como no museu ou nesses inventários, ele não corre mais o risco de ser quebrado, mas, ao mesmo tempo, deixa de ser um copo. Torna-se uma imagem, deixa de ser um objeto. Só se pode preservar algo tirando-lhe a vida; o uso, como o risco de quebrar, diz a vida.

O.D.: *Você embaralha as distâncias, aquelas que nos deixariam alheios e indiferentes aos outros, você revolve o jogo do comum.*

C.B.: Nesse período também falo de uma identidade que assino por C.B., como uma referência coletiva que não era mais eu, mas a de uma criança. Nome coletivo que participa dessa busca pela normalidade.

17 "Os inventários não dizem nada sobre ninguém. O único interesse é que cada pessoa que os vê encontra seu próprio retrato, já que todos nós temos mais ou menos os mesmos objetos – uma cama, uma escova de dente, um pente..." [Boltanski, Grenier, 2010 : 185].

A normalidade do trágico

O.D.: *Essa busca pelo comum lança luz também sobre as violências da história e os tratamentos reservados à alteridade, às alteridades. Quem é o outro? O mal-estar na cultura está aí. Antes de Auschwitz, a cultura parecia ser a última esperança contra o colapso da história. Mas esse mal-estar também é o da cultura.*

C.B.: Este evento certamente marcou minha vida, mas minhas primeiras obras tentam exatamente escapar dele. Foi só quando meu pai morreu em 1984 que eu fui capaz de retomar essa história por conta própria e aceitá-la. Antes eu não diria que tinha vergonha, mas eu a vivia como uma coisa íntima. Foi só mais tarde que eu percebi que essa história era tão crucial para mim e que eu tinha o direito de falar sobre ela. Com restrições, claro. Por exemplo, eu nunca quis usar fotografias do Holocausto. Eu mostro antes, mas nunca durante... fiz tantas coisas, como em *Suisses morts*. Eles morreram sem nenhuma dúvida, mas eu não mostro a morte deles. Houve portanto uma virada, um momento em que comecei a falar sobre o Holocausto, falar como trauma, contar como uma narrativa, mas só depois da morte do meu pai.

O.D.: *Esse momento de sua história individual também corresponde ao momento em que concordamos coletivamente em falar sobre essa história, antes reinava o silêncio.*

C.B.: Sim, e por muitas razões, uma das quais está relacionada à dificuldade de dizer algo que não vimos. A experiência dos campos é tão particular que é extremamente difícil de contar. Como conseguir imaginar algo que ninguém viu, exceto aqueles que lá estiveram? Para os sobreviventes, havia também o sentimento de vergonha de ter sobrevivido, mas também o desejo de recomeçar, de reviver. Essa história também não era gloriosa para ser contada, como poderia ser o caso dos combatentes da

resistência. Houve, claro, o filme de Resnais (*Noite e Neblina,* 1956), depois *Shoah* (1985) de Lanzmann... isso foi decisivo para mim.

Antes, eu tive um período de que não gosto muito e que, aliás, não está na exposição atual do Beaubourg, aquele em que cortei personagens com papelão para fazer fotos grandes. Esse período remete a um desejo meu de ser um pintor de verdade, de fazer algo emoldurado que se pudesse pendurar na parede. Corresponde a um momento de volta da pintura, especialmente dos quadros de Georg Baselitz, de que gosto muito. Eu tinha o desejo de me confrontar a isso. Mas felizmente eu não pintei, não teria sido capaz! Mas a vontade de trabalhar em grandes formatos, como quadros, corresponde a essa busca. Foi ridículo, porque eram apenas fotografias. Mostrei isso no Centro Pompidou em 1984. A exposição me deprimiu muito e senti aversão pelo peso e por esses quadros grandes. Usei então esses mesmos pequenos objetos refotografados para fazer teatros de sombras. Tentei ganhar em leveza. Algum tempo depois fui convidado para expor no festival de outono em La Salpetrière [C.B, 1986], onde meu pai tinha morrido; foi quando houve uma transformação no meu trabalho. Foi um momento decisivo, mas também a recusa de um período bastante longo que durou 5 anos. Um período que não me fez feliz e que ainda não me faz feliz.

Em retrospectiva, tive um primeiro período com as primeiras obras em preto e branco que me trouxeram um pouco de sucesso. Eu era considerado um artista proustiano e não gostava disso! Então conheci Karl Valentin, esse comediante alemão que adorei. Comecei a fazer esquetes cômicas [C.B, 1974] sobre minha infância, pegando as mesmas histórias, mas contadas de uma forma ainda mais derrisória, misturando o verdadeiro e o falso, para dizer às pessoas: vocês acham que eu sou sério, mas sou um mentiroso, um palhaço... Era provocação de um jovem.

Depois houve uma série, mais sociológica em certo sentido, *Les Images modèles* [1975], na qual procurei, a partir de fotografias de álbuns de fotografias, colocando-as lado a lado, vendê-las separadamente. Naturalmente eu não vendi, as pessoas diziam "ele é louco", eram fotos medíocres e banais. No mesmo período, eu trabalhava em um centro no Château d'Oiron, eu era o fotógrafo escolar do vilarejo e ia lá todos os anos para tirar fotos das crianças. As fotos que tinham um valor de uso foram vendidas aos pais por alguns euros e instalei as mesmas fotos no castelo como as dos pequenos príncipes de Oiron, como uma nova descendência [C.B, 1993-96]. Em seguida, fiz fotografias coloridas que não me agradaram, então veio a segunda parte do meu trabalho, a partir de Salpetrière, com o teatro de sombras e meus outros seguintes. Depois, portanto, houve uma aceitação em mim do trágico e de seu pertencimento à normalidade.

O.D.: *Essa relação com o tempo e com o rastro que você evoca assombra nosso elo com a memória. Ela me lembra as palavras de Georges Didi-Huberman durante sua visita aos vestígios do campo de concentração de Auschwitz, que foi transformado em museu. Ele se pergunta sobre a inocência do "gesto patrimonial" que consiste em instalar arames farpados novos para "manter" a história no Museu de Auschwitz, questionando a semelhança entre violência e cultura.*[18]

C.B.: As casamatas de Auschwitz estão se desfazendo. Devemos reconstruir o horror ou deixá-las desabarem? Também me contaram essa história de um campo de concentração onde as flores florescem em quantidade por causa das cinzas humanas

18 "Isso significa que Auschwitz enquanto 'lugar de barbárie' (o campo) instalou os arames farpados ao fundo na década de 1940, enquanto aqueles em primeiro plano foram dispostos por Auschwitz como um "lugar de cultura" (o museu) muito mais recentemente. (...). Deve-se "restaurar" uma cerca que havia se deteriorado com o tempo?" (Didi-Huberman, Georges. *Ecorces*. Paris: Minuit, 2011, p. 22)

que lá repousam. O curador deste campo não sabia se seria melhor tirar as flores ou deixá-las florescer e fazer deste local um lugar maravilhoso. Como preservar o horror? É complicado e talvez seja por isso que eu nunca quis fazê-lo. Isso me lembra uma frase de Kundera, de que gosto, sobre um coveiro que desenterra corpos para dar lugar aos novos mortos: "é preciso que os velhos mortos deixem um lugar para os jovens mortos"[19]. Para mim a guerra não acabou, o horror não acabou. Enquanto falamos tranquilamente, o horror acontece. Nós não estamos no pós-guerra. Há, é claro, momentos de remissão, mais calmos, mas ainda estamos na guerra e no horror.

O.D.: *Esta semelhança também produz o esquecimento. Cito:* "Outro dia, no Museu d'Orsay, me deram um crachá que era um quadrado amarelo, me dizendo: "Coloque-o aí." Subitamente eu pensei que era inimaginável usar isso sem que ninguém proteste" [Boltanski, 2011: 19].

C.B.: Fiz um livro a partir de uma fotografia de 1942 que encontrei de uma escola da comuna da ilha Saint-Louis, Ave Maria [C.B, 2018], de crianças de 7 a 8 anos, das quais mais de um terço usa a estrela amarela. Ampliei no livro os rostos de todas as crianças. Todas elas se parecem e não sabemos nada delas. No final do livro, encontramos a foto da turma, construí um dispositivo em que temos de raspar a folha para descobrir as que vão morrer ou sobreviver. Elas são todas aparentemente idênticas na foto, mas algumas têm um destino já escrito.

O.D.: *Acolher a violência da história é também aceitar a ideia de que o horror se cria e se perpetua nos gestos ou num planejamento dos mais banais e quebra as fronteiras do normal. A grande música acompanhou o empreendimento de destruição nazista mesmo dentro dos campos*[20]. *Essas semelhanças o levam a dizer que* "os nazistas eram pessoas simpáticas, amantes da música clássica, celebrando o Natal, cuidando de seus filhos. Seria muito fácil se o monstro parecesse com um monstro, mas o monstro nunca parece um monstro. O monstro é nosso vizinho ou nós mesmos" [Boltanski, 2011: 181[21]].

C.B.: Sim, eu sempre digo que amo Schubert e que os nazistas também adoravam Schubert. Mas como eu disse, a guerra não acabou. Todos sabemos que as pessoas estão se afogando no Mediterrâneo e continuamos vivendo e realizando nossas atividades habituais. Tenho muitos amigos alemães da minha idade que me explicam que tinham pais maravilhosos que, por sinal, estavam todos no Partido Nazista. Seus pais não eram maus porque estavam no Partido Nazista. Da mesma forma, nós não pegamos as estradas para dar nossas roupas a todos aqueles que precisam delas. O que me impressionou no Holocausto, foi menos matar os judeus do que recusar a humanidade, o nome. É por isso que fiz um monte de livros com listas de nomes. Para mim, é imaginável que gritemos um com o outro e que depois eu te mate, é assim que é. Mas dizer, em vez da palavra humano, "há 3 toneladas de materiais ou peças", é recusar o outro enquanto ser único. Sem, por essa razão, ser religioso, há algo que me interessa muito na religião judaica, a ideia de que depois da destruição do templo, não se deve reconstruí-lo. A transmissão não passa por aí.

19 "Que os velhos mortos deixem um lugar para os jovens mortos" é um dos sete contos que compõem a compilação *Risibles amours* de Milan Kundera (Paris: Gallimard, 1970).

20 Laks, Simon. *Musique d'un autre monde*. Paris: Mercure de France, 1948.

21 Ver o álbum de C. Boltanski, *Archives*, [1989], que mistura fotografias de judeus e nazistas sem que possamos distingui-los. E *Sans souci*, [1991], que mostra cenas banais e felizes do cotidiano dos soldados de Wehrmarcht durante suas licenças.

Uma arte frágil

O.D.: *Passando a essa questão. Você pratica uma arte frágil. Essa fragilidade coloca à prova a certeza das separações entre o autor e o espectador, o verdadeiro e o falso, o original e a cópia, a cultura e o horror, o carrasco e a vítima...*

C.B.: Sim, e outra oposição importante para mim é a da relação com a relíquia. Em minhas primeiras obras, como em *Les vitrines de référence,* estamos no Museu do Homem, no espaço da relíquia incompreensível, mas que deve ser preservada. Hoje, eu trabalho em torno da ideia de destruir a relíquia. De não transmitir pelo objeto, mas pelo conhecimento: trata-se de destruir a relíquia enquanto objeto. É uma mudança para mim, tanto quanto uma ambiguidade, pois fiz um trabalho de arquivista e meu desejo hoje é que toda a minha obra seja destruída para que se possa refazê-la, reinterpretando-a. É uma orientação que se faz contra a relíquia sagrada e essa ideia ocidental da transmissão material. Eu fui na direção de uma concepção mais oriental.

O.D.: *Essa ideia remete à sua concepção da arte que você compara com a composição de partituras musicais. Você faz dispositivos para interpretar, desejando que mais tarde outros artistas possam assumir suas partituras. Você diz:* "É preciso fabricar monumentos o mais frágeis possível."[22]

C.B.: A beleza da música é que ela é reencarnada toda vez que é tocada. Por hora eu toco minha própria música, mas um dia alguém terá de tocar minha música. A exposição do Beaubourg continua uma anterior realizada em Tóquio, idêntica, mas tocada de uma maneira diferente. Trata-se, cada vez, de encenações diferentes, de sinfonias interpretadas de forma diferente.

O.D.: *A exposição* Faire son temps [2019] *foi acompanhada por uma obra musical,* Fosse [2020], *que foi um prolongamento, até mesmo um resultado, emocionante. O passo para a musicalidade da arte está dado.*

C.B.: Os espetáculos musicais que venho fazendo nos últimos dez anos me ensinaram muito sobre minha própria prática artística, especialmente por causa de sua dimensão efêmera. Fosse aconteceu três dias, não mais. Eu também gosto deste projeto de uma arte total. O fato de eu colocar som agora em minhas exposições certamente veio desses espetáculos. A vontade de também colocar cheiros; finalmente deixar de estar na frente da arte, mas dentro, através das artes do tempo e do espaço. Fosse propõe estar na música, misturado às pessoas, aos cantores para que não saibamos mais quem é quem, nem estarmos separados ou sentados em frente para ouvir música. Eu procuro compartilhar um mundo. Entre Personnes [2010] e Fosse [2020], continuo a mesma pesquisa. Se no Grand Palais não tinha música, procurei por essa experiência, pedi para desligar o aquecimento, coloquei um monte de roupas no chão, todo mundo tinha seu casaco, olhava o chão para seguir em frente...

O.D.: *Essa arte total também é habitada pelas reações dos visitantes, o momento da recepção é parte da obra. Além disso, em* Fosse, *você evoca a ideia do "divagando" e eu fui interpelado pela grande dificuldade do público em parar de andar pelo espaço. É só quando a música aparece que as pessoas conseguem parar. Eles formam grupos, coros, em volta dos músicos ou dos cantores.*

C.B.: Em Fosse cada um reage de uma maneira diferente, dá um certo tempo em cada momento ou espaço da obra, escolhe seu percurso, porque não há direção precisa. Nessa "sala dos

22 Conferência realizada em Monumenta, "Será que o artista tem o dever de memória?", Grand Palais, jan. 2010, *Personnes* [2010. À pergunta "o que devemos guardar?", Boltanski responde: "Eu vou sempre dizer que tudo deve desaparecer" (Le Monde, 3 de junho de 2011, p. 30).

passos perdidos", o ambiente geral é o confinamento e a espera de algo que não vem. O público e os músicos estão presos, os guardas são intocáveis, instalados dentro dos carros. Eu gostei que, de maneira quase incidental, através dos subsolos deste estacionamento do Beaubourg, vemos no lado de fora, de vez em quando, passar os faróis dos carros. A vida lá fora aparece de forma irregular. Além disso, ao contrário de uma exposição onde há um começo e um fim, em Fosse não há. Tentei fazer com que as pessoas esquecessem o Beaubourg, esquecessem onde estavam.

O.D.: *Aliás, eu também me perguntei se você ia indicar a saída!*

C.B.: Eu já fiz isso numa exposição anterior, as pessoas se perdiam completamente. Mas nessa nós fomos legais!

Textos e entrevistas citados por Christian Boltanski

2019, Entrevista com Bernard Blistène in *Faire son temps*, Catalogue, Paris, Centre Pompidou: 21-98.

2011, *Christian Boltanski*, (catálogo), Paris, Flammarion.

2010 [2007], Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, Paris, Seuil.

2009, « Tout doit disparaître », *ArtPress*, hors-série, entrevista com Richard Leydier, « Christian Boltanski », Monumenta 2010: 9-22.

2004, « La revanche de la maladresse », entrevista com Alain Fleischer e Didier Semin (1988) in *Les grands entretiens d'ArtPress (Christian Boltanski)*: 24-39.

1991, *Sans souci*, Catálogo, Staatliche Hochschule f. Bildende Künste (ed.), Frankfurt e Koln.

1989, *Archives*, Paris, Actes Sud.

Obras e exposições citadas por Christian Boltanski

2020, *Fosse.*

2019, *Faire son temps*.

2018, *Ave Maria, L'image cachée*, Dialecta, Paris.

2011, *Les regards*.

2010, *Personnes.*

2009- , *The Life of C.B.*

2005- , *Les archives du cœur*.

2003, *Entre-temps*.

1998, *Les habitants de l'hôtel Saint-Aignan en 1939*.

1996, *Les Véroniques*.

1995, *Lost Workers: The Work People of Halifax 1877-1982*.

1993-1996, Les *Ecoliers d'Oiron*.

1993, *Les habitants de Malmö*.

1991, *Réserve: Les Suisses morts*.

1991, *Le Manteau*.

1986, *Chapelle Saint-Louis de la Salpetrière*, Paris, 1986, ver *Monuments : leçons des ténèbres*, Paris, AFAA.

1986, *Monument.*

1975, *20 règles et techniques utilisées en 1972 par un enfant de 9 ans décrites par Christian Boltanski.*

1974, *Saynètes comiques.*

1972, *The 62 Membres du Club Mickey en 1955, les photos préférées des enfants.*

1972, *Vitrines de références.*

1972, *Dix portraits photographiques de Christian Boltanski, 1946-1964*.

1971, *L'Album de photographies de la famille D. entre 1939 et 1964*.

1970, *Essais de reconstitutions*.

1969, *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance*.

1968, *La vie impossible de Christian Boltanski.*

SOBRE DESEJO E REVOLTA
KARIM AÏNOUZ

ENTREVISTA COM SOFIA NORLIN

"Acho que o cinema e a emoção nos aproximam uns dos outros, que eles podem neutralizar e talvez até evitar essa ruptura. Então busquei fazer filmes sobre o Brasil que podem ser assistidos por uma audiência diversa, sem ter que se importar necessariamente em quem essas pessoas votaram."

A cineasta sueca Sofia Norlin encontra o cineasta brasileiro em exílio Karim Aïnouz. Depois de A Vida Invisível de Eurídice Gusmão *ganhar o primeiro prêmio na mostra* Un Certain Regard *no Festival de Cannes (2019), seu novo documentário* Marinheiro das Montanhas *(2021) acaba de estrear por lá. Eles falam sobre política, opressão, arte e desejo,* Fama *e Lars Norén.*

Em um clima político de extrema-direita no qual ideologias homofóbicas, xenófobas e nacionalistas são incitadas e sob um governo que está ativamente tentando destruir a indústria cinematográfica, como podemos continuar a fazer filmes? A força motriz mesmo da arte cinematográfica é que um diretor deve poder se expressar e expressar sua visão de mundo, que os filmes não devem ter que propagar ideias políticas e que um governo não deve poder determinar quais filmes podem ser exibidos ou não.

Sob essa ótica, em 2020, o centro cultural *Forum des Images*, em Paris, ofereceu espaço para uma conversa entre alguns dos maiores cineastas brasileiros: Kleber Mendonça Filho, Karim Aïnouz, Gabriel Mascaro e a produtora Emilie Lesclaux, para discutir o futuro ameaçado da arte cinematográfica no Brasil.

Diante de um público ativo e majoritariamente brasileiro em exílio, com produtores, assíduos de festivais, cineastas e editores, ocorreu uma conversa sobre a atual situação – depressão e mudanças de carreira entre cineastas, fim de fundos públicos de cinema e descentralizados, e o Ministério da Cultura que hoje faz parte do Ministério do Turismo. Uma indústria cinematográfica centralizada e "despolitizada" que enfatiza a importância da "ordem moral", dos "valores familiares" e do "patriarcado". Tudo isso em um clima político no qual o governo do presidente Jair Bolsonaro trabalha em estreita colaboração com as igrejas evangélicas profundamente conservadoras e reacionárias do país, bem como com os maiores latifundiários e milícias armadas. Mas a conversa também se tornou um momento histórico, o início de uma rede, de uma resistência...

Karim Aïnouz e eu somos amigos desde 2014, quando ambos mostramos nossos filmes no Festival de Berlim. Eu liguei para ele, porque quero saber mais sobre o que ele pensa:

SOFIA NORLIN: *O debate no* Forum des images *em Paris acabou sendo – como disseram os cineastas – "um momento histórico", para uma primeira conversa entre diretores brasileiros. No final, alguém na plateia fez a pergunta: "Que linguagem cinematográfica deveríamos usar agora? Que tipo de filme pode ser inclusivo e não criar mais fraturas na sociedade, que filme pode reunir e não excluir as milhares de pessoas que votaram em Bolsonaro?" Eu me lembro que você respondeu: "Eu me faço esta pergunta todas as manhãs quando acordo!" O que pode ser essa linguagem cinematográfica? Como você está pensando sobre isso hoje?*

A vida invisível de Eurídice Gusmão, 2019
Acervo Karim Aïnouz

KARIM AÏNOUZ: Essa é uma pergunta difícil. Em primeiro lugar, eu me pergunto: eles vão ao cinema, aqueles que votaram neste homem? Porque muitas vezes o preço de um ingresso para ir ao cinema é bem caro. Por outro lado, acho que as elites que o apoiam vão ao cinema. Mas eu prefiro não dialogar com elas, acho que fizeram um pacto com o presidente.

Acho que temos três aspectos aqui. Antes de mais nada, tem gente que apoia Bolsonaro e eles mesmos têm responsabilidades e exercem um tipo de poder nesse governo, eles pertencem à elite brasileira. E eu quero apenas implodir essa elite, eles não reservam nenhum espaço para o diálogo. Mas eu acho que é importante falar com pessoas fora desse grupo, com aqueles que ainda estão dispostos a votar nesse homem. E minha primeira impressão é que eles não conseguem ir ao cinema, pois isso tem um custo. Talvez nós possamos chegar até eles pela televisão ou pelos celulares? Trata-se de criar uma linguagem cinematográfica acessível que possa alcançar essas pessoas, através de emoções.

Quando fiz *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão* foi exatamente pelo desejo de falar sobre o patriarcado e mostrar o quão devastador ele é, não na forma de um confronto político declarado, mas, precisamente através das emoções. A vontade de pôr em destaque a vida dessas pessoas, aqueles que acreditaram neste presidente, de mostrar sua história e de onde elas vieram. Ou senão você tenta falar com eles por mensagens diretas e claras, no WhatsApp ou em meios similares. Mas através do cinema, com a percepção de que há uma verdadeira divisão na sociedade brasileira, devemos tentar encontrar os assuntos que nos unem. Acho que o cinema e a emoção nos aproximam, que eles podem neutralizar e talvez até evitar essa ruptura. Fiz, então, um filme sobre o Brasil que pode ser assistido por uma audiência diversa, sem ter que se importar necessariamente em quem essas pessoas votaram.

Para quem devemos falar? Como devemos falar? Eu me faço essas perguntas porque há essa divisão, essa raiva, esse desconforto, essa amargura... As pessoas não só queriam ter Bolsonaro como presidente, como também estão absolutamente desiludidas com a esquerda, com o governo anterior. Então, hoje, depois de um ano de pandemia, que por evidente irresponsabilidade dos que estão hoje no governo, chegou à cifra de mais de meio milhão de mortos, fica claro que esse antiprojeto de governo, que está vigente, não visa nada além da morte, e nesse sentido a perpetuação deles no poder é insustentável. É importante encontrar um discurso que nos faça sentir que todos nós pertencemos ao mesmo país. Existe uma necessidade urgente de refazer nosso pacto social, de escolhermos ser uma sociedade e não uma pirâmide de castas sociais – que é o projeto macabro do terrorismo de estado que está aí. Torço que para as eleições de 2022 a esquerda consiga reencontrar seu lugar no cenário político e desarmar os mecanismos torpes de exaltação do ódio e da morte que alimentam essa distopia que se tornou o país.

S.N.: *O que isso significa para suas escolhas artísticas concretas como cineasta, os locais de filmagem atuais, os personagens, as histórias? Algumas das histórias lhe parecem mais apropriadas para o contexto atual? Você está morando em Berlim e acabou de filmar seu novo cine-mémoire* Marinheiro das Montanhas *na Argélia, país de seu pai, mas você acredita que seja importante para você neste momento filmar no Brasil? Como uma forma de resistência? Ou é impossível? Você se sente autocensurado quando sabe que é difícil falar sobre certos assuntos?*

K.A.: Neste momento, acho que é muito eficaz contar histórias através de metáforas. Concretamente, as condições do cinema brasileiro tornaram-se extremamente complicadas, o financiamento público não foi totalmente eliminado, mas está diminuindo. A censura não é proclamada, mas toma a forma

Tempelhof, Aeroporto Central, 2020
Making of, fotografia de Juan Sarmiento
Acervo Karim Aïnouz

de mecanismos burocráticos que impedem a realização de certos filmes. No entanto, ela nunca é abertamente declarada. O cenário é tão absurdo que no dia 29 de julho de 2021 a Cinemateca Brasileira (órgão que abriga a documentação da história do cinema brasileiro), depois de ter exaustivamente sua condição de abandono denunciada nos últimos anos, ardeu em chamas e cerca de quatro toneladas de documentos que fazem parte da história do cinema nacional foram perdidas, é essa a consideração que recebemos do governo, uma eterna ameaça de morte e supressão. Numa situação como essa, a força da metáfora, a força do filme de gênero, se torna extremamente importante. É importante falar sobre os desafios atuais, como o respeito, a diversidade e a vulnerabilidade, mas também se questionar como isso pode ser feito indiretamente.

Hoje, há tanta polarização entre a extrema-direita e a extrema-esquerda, a sociedade está tão dividida, que eu acho melhor usar a metáfora do que mostrar a realidade como ela é. Uma metáfora é uma maneira muito poderosa para contornar a censura e esta não é a primeira vez que ela é usada. Os diretores já faziam isso na época da ditadura militar no final dos anos 60, quando havia uma censura técnica e ideológica clara – nesse momento ela é tácita. Então eles começaram a fazer enredos expressamente através de metáforas, filmes de gênero que permitem capturar a realidade na transversal, um pouco torta.

Como esta manhã, quando liguei o computador e vi o que estava acontecendo entre o Afeganistão e os Estados Unidos, pensei que definitivamente não deveríamos fazer filmes sobre situações de guerra e conflitos. Eles já são muitos. Um tempo atrás eu estava trabalhando num projeto que se passa em um período fictício pós-guerra, uma ficção científica. Mas quando vi as notícias, pensei: “Karim, péssima ideia!”. Pois não podemos continuar fazendo filmes sobre distopias.

Eu me pergunto constantemente o que e como devemos contar. No meu último filme, *Marinheiro das Montanhas*, que tive a felicidade de apresentar na última edição do Festival de Cannes, eu tentei exacerbar um pouco esse questionamento sobre "como contar" propondo soluções estéticas e de narrativa bem diversas. Era um filme ultrapessoal, íntimo, talvez tenha sido justamente isso que me possibilitou a experimentação, mas eu sei que não é sempre assim. De certa forma é essa pergunta que guia o meu "fazer cinema", a cada filme que faço tento respondê-la de maneira diferente.

Falar de algo tão absolutamente brasileiro como a alegria, hoje pode parecer um pouco fora de contexto, depois de mais de meio milhão de mortos fica difícil não estar de luto. Mas eu ouso insistir nela, na alegria, não para agora, mas para já, se o que vivemos no Brasil de hoje é o encurtamento de todo horizonte possível de felicidade, como deixar eles tomarem de nós a alegria?

Como a alegria em si pode ser um elemento de resistência? Com metáforas que narram o mundo sem fazer as perguntas frontalmente. Quanto a algumas perguntas, nós já sabemos a resposta. Isso requer uma nova forma de criar histórias dentro desse novo ecossistema, que é muito diferente do que temos ainda hoje, onde já conseguimos fazer filmes com o apoio de fundos públicos. Eu não acho mais que isso seja possível. Então agora é importante poder funcionar profissionalmente. Acho que nós temos de contar histórias que possam tocar e que não sejam sobrecarregadas por uma ideologia clara. Porque no Brasil de hoje, quem votou em Bolsonaro se recusa a abraçar tudo o que parece "de esquerda", uma espécie de limbo ideológico que afeta tudo o que não vem do atual governo – o que faz com que não possamos dialogar.

Ao mesmo tempo, há pessoas que não votaram no Bolsonaro e que estão com raiva. Raiva é também uma energia interessante com a qual estamos lidando. Essa raiva é uma frustração rebelde. Mas eu mesmo estou mais interessado em tentar sensibilizar as pessoas que se sentem abandonadas e impotentes; aqueles que votaram no presidente como último recurso, aqueles que não votaram e estão igualmente abandonados. *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão* é um melodrama, assim como as telenovelas, porque eu pensei que aqui a gente realmente tem uma espécie de tradição narrativa que pode incluir pessoas que não estão acostumadas a ver filmes no cinema.

S.N.: *É um filme que produz um forte efeito emocional. Quando eu vi na pré-estreia em Cannes, muitas pessoas à minha volta choraram. E aqui em Paris, o público permaneceu completamente silencioso após o espetáculo que, tomado de emoção, o engoliu. É um filme comovente.*

K.A.: É por isso que eu queria fazer melodrama quanto mais eu avançava no desenvolvimento do roteiro. Porque eu pensei que sempre funciona em tempos de crise. O filme conta a história de pessoas que são abandonadas, oprimidas, mesmo que não seja de uma maneira muito realista, mas mais romanesca. Ele aborda coisas que não são claramente exemplificadas, mas que passam pelas emoções dos personagens. Não é uma estratégia política, mas uma vontade de colocar o espectador na mesma posição dos personagens, para que eles se esqueçam neles e nessa história.

S.N: *Penso no que você disse sobre alegria como resistência. Acabei de assistir a vários filmes de Chaplin com meus filhos, e eu me pergunto se têm filmes em que você pensa: "Sim! Esse é um tipo de filme que nos une, que é humanista"?*

K.A.: Contemporâneos?

S.N.: *Sim ou mais históricos?*

K.A.: Eu não sei, honestamente. Não tenho tempo para ver muitos filmes agora, estou tentando descobrir que tipo de filme eu deveria fazer a seguir e estou pensando em várias questões, sobretuto na questão da alegria. Há um filme em particular que eu assisti recentemente, um filme norte-americano dos anos 80 – *Fama*.

S.N.: *Eu também o vi recentemente! Eu gosto bastante, foi um dos primeiros filmes que eu vi.*

K.A.: Então, para mim, o mais bonito é a cena final em que as pessoas dançam na rua. Essa escola que explode de certa forma, toda a cidade se torna uma espécie de escola pública de dança! Eu assisti à cena por acaso, porque eu queria ver filmes que me inspirassem, lembranças de filmes que mostram uma espécie de resistência. Estou particularmente inspirado por essa cena, essa explosão. Mas o que mais me interessa é: como contar coisas assim? A explosão, essa alegria absoluta. E, ao mesmo tempo, falar de resistência. Porque... como transformar a resistência em algo sedutor? Como reinventar o mundo?

Mostrar para o mundo sua imagem e semelhança não é tão difícil. Mas como repensamos o mundo? E mostrar sugestões de utopias é justamente o que me interessa bastante. Eu gostaria de olhar para trás, na história, para explorar as épocas em que as ideias utópicas nasceram. Como elas foram usadas? Onde elas aconteceram? É importante ver como esses momentos sempre existiram.

Em um artigo da cientista política Françoise Vergès, ela descreve a oposição ao poder colonial na Reunião – essa ilha francesa perto de Madagascar – na virada do século. Ela mostra como a resistência foi celebrada de várias maneiras e de diferentes formas. E na Argélia, razão pela qual minha viagem parecia importante para mim, além da minha própria história pessoal, foi só quando vi Argel que eu me lembrei de acontecimentos da cidade. Coisas que eu mesmo não tinha vivido, mas que eu conhecia bem – o que aconteceu logo após a revolução. Eu não vou romantizar a revolução argelina, porque apenas três ou quatro anos depois o país teve sérios problemas. Mas o antes, é o que me inspira. Assim como quando falo de *Fama.* Minha principal inspiração no momento é o afro-futurismo que também é uma questão de resistência e que tem ao mesmo tempo esse lado de irreverência.

S.N.: *Quando penso em* Fama*, tem uma sensualidade de que gosto muito e que também vejo em seus filmes, tanto em seus últimos quanto em* Praia do Futuro *e* Madame Satã*, um luxo tangível, sensual, como uma força vital. E em* Fama*, eu pensei – "Uau! Eu não me lembrava disso!" Algumas cenas de dança têm escolhas de imagens e clipes realizados com grande sensibilidade, uma presença que é um desejo de vida e um desejo de arte – e esse desejo é um tipo de resistência. Seus filmes encenam esse desejo, que é um sentimento muito universal.*

K.A.: Sim, um tipo de sede de viver que passa pelos personagens. Estou muito interessado nisso. Situações em que as pessoas têm uma grande sede de vida, uma vontade de resistir. Mas um desejo que não é explosivo na forma de violência, mas como uma forte necessidade de vida. Então, ao invés de mostrar o que temos diante de nós, a brutalidade de um futuro que parece terrível, é importante ver esses momentos de esperança. Épocas passadas em que a vida é realmente celebrada.

Não vou romantizar as coisas, mas estive no Festival de Cinema de Havana, em Cuba, em 2019, pela quinta vez. Foi muito inspirador ver pessoas fazendo fila para entrar no cinema. Havia ali uma mistura social, uma diversidade, uma vontade. Uma vontade que me deu uma grande inspiração de fazer mais filmes, de criar mais testemunhos através de personagens e de histórias.

Praia do Futuro, 2014
Fotografia de Alexandre Ermel
Acervo Karim Aïnouz

S.N.: *Durante o debate no* Forum des images *em Paris, você levantou ideias concretas para a resistência, o festival de São Paulo mostrando filmes brasileiros censurados e a necessidade de um boicote internacional ao Brasil, que ainda não aconteceu. Você também clamou por uma frente cultural internacional. Você prevê outras propostas tão concretas?*

K.A.: Sim, com *A Vida Invisível,* em 2019, aconteceu uma coisa muito bonita pouco antes, quando nosso filme seria exibido na ANCINE. Todos os empregados iam vê-lo e, de repente, a exibição foi proibida. Os funcionários apenas disseram que os projetores não funcionavam, algo assim. Realmente não tinha uma explicação. Finalmente, os funcionários organizaram uma exibição na rua e muitas pessoas se reuniram para ver o filme, mesmo com chuva! Eu acredito em experiências físicas assim, onde nos reunimos e sentimos, compartilhamos um espaço e experimentamos algo na mesma sala, não virtualmente – é real e é importante!

Nesse sentido, o impacto da pandemia é ainda mais brutal. A inversão que ela engendrou na sociedade foi bem absurda: de um momento para o outro ficar em casa era ser progressista, sair nas ruas era ser negacionista. E era isso mesmo. Uma loucura. Agora, com a disseminação da vacinação, torço para aos poucos irmos recobrando o espaço social como um lugar seguro de encontros, manifestações e trocas.

Quando vemos o que está acontecendo em muitos países no momento, penso que uma certa desobediência civil é necessária. Que tenha não só raiva como expressão, mas também alegria. Eu tento fazer isso em filmes. E isso também existe felizmente no teatro. Acho que as armas que temos no momento são apenas essas. Porque se falarmos mais especificamente sobre a economia, vejo um desespero bastante grande, eu acho vergonhosos todos os acordos comerciais que o Brasil concluiu com vários países

recentemente. E eu não sei que expressão cultural poderia falar disso.

Acho que temos que começar, assim que possível, a reocupar o espaço público, com intervenções políticas e artísticas de demandas claras. Algo como o que estava acontecendo na Argélia durante 2019 e ainda um pouco antes do início da pandemia, na chamada "Revolução do Sorriso", as pessoas estavam tomando as ruas para se manifestarem contra o poder caquético vigente, e não havia destruição, mas luta, era uma presença realmente pacifista e muitas vezes artística. *Nardjes A.*, filme que lancei na Berlinale de 2020, traz bastante essa atmosfera para a tela. É claro que as pessoas estavam um pouco cansadas, mas elas continuaram. As manifestações foram interrompidas com o início da pandemia, era necessária essa pausa para não fazer das manifestações um lugar de disseminação do vírus.

Meu eu, sonhador e irreparavelmente otimista, torço para que a rua volte a poder ser ocupada, que o público se sobreponha ao digital, que a vitalidade ganhe da virtualidade. E não por nenhuma nostalgia ou negação do "progresso", mas pelo simples entendimento que a vida se vive junto, a atomização dos corpos é projeto do terrorismo. Gostaria de criar uma espécie de rede entre o Líbano, Hong Kong, Chile, Brasil, França e muitos outros países... Há um espectro revolucionário borbulhando no momento. Ele assume diferentes formas em diferentes países. É um movimento que está nascendo. Por um lado, temos a impressão de que estamos diante de uma grande guerra mas, ao mesmo tempo, temos a impressão de que estamos diante de uma mudança, que certamente virá – porque não podemos continuar assim. Temos que escolher a mudança que queremos antes que o futuro se sobreponha como inevitável.

S.N.: *Estou pensando na Argélia e em uma amiga próxima, ativa no movimento de resistência que é muito forte e vivo. Ela se orgulha*

Nardjes, 2020
Acervo Karim Aïnouz

da poesia que existe na luta, da música, do teatro de rua, da forma como isso traz uma mudança política. Faço aqui um parêntese, mas acho que é uma bela metáfora: essa amiga, Amal Kateb, é cineasta e atriz, mas depois de um acidente, ela não anda mais tão bem. Ela se tornou psicóloga em uma instituição para viciados em drogas onde ela faz teatro com os mais excluídos da sociedade, que são muitas vezes os que sofreram grande violência. Eles revivem o mundo através do teatro. E quando você diz que não é pela raiva que temos que nos unir, mas recriando uma conversa, através de um filme ou de um movimento, isso me faz pensar na terapia teatral dela onde os participantes elaboram como não se submeter à violência, a um traficante ou à máfia, nem exigir a submissão de outra pessoa. Eles tentam uma terceira via – começar uma conversa. É então a mesma coisa que acontece na revolução na rua. As pessoas se reúnem e buscam criar uma conversa, não aceitam a opressão e não cometem violência – elas encontram uma terceira via. Porque ela está apenas dizendo isso, que as pessoas estão começando a falar umas com as outras na rua, grupos completamente diferentes que estão se encontrando talvez pela primeira vez.

Também estou pensando na Suécia. Quando fiz anotações sobre o debate no Forum de Images*, eu tive a ideia de substituir a palavra Brasil por Suécia. Porque agora em 2022 temos chance de ter um governo de extrema-direita e com raízes nazistas.*

K.A.: É verdade?

S.N.: *Sim, eles estão liderando as pesquisas e já estão começando a se apropriar da cultura. Por isso, penso que é importante que nós, cineastas suecos, ouçamos esses pensamentos hoje. Eu tenho esse pedido imenso: que conselho você nos daria?*

K.A.: Não sei, eu tenho realmente que pensar. É um contexto completamente diferente. Acho chocante ouvir que a Suécia pode se deslocar para a extrema-direita. Estou surpreso, porque

é um país tão privilegiado. Outro dia falei com um aluno brasileiro que me disse que era importante criar mais cotas nas universidades brasileiras, para que haja mais estudantes pretos. Ele quis dizer que devemos isso às pessoas. Respondi que não é uma questão de culpa ou generosidade. Porque o que importa é que quando um país é inclusivo, ele se torna culturalmente tão mais rico e mais interessante. A Suécia pode se tornar um país muito mais interessante se abraçar a diversidade criada nos últimos anos. Um país que perde essa oportunidade ou a recusa, perde algo central.

S.N.: *Conte-nos sobre seu último filme, você queria filmar o livro de Martha Batalha* A Vida Invisível de Eurídice Gusmão *porque se sentia próximo dele?*

K.A.: Sim, havia coisas que se encaixavam na história da minha própria família. Eu senti quase como se o livro tivesse sido escrito para mim! Mas quanto mais eu pensava no romance, mais sentia que era escrito para todas as mulheres. É muito bonito que contenha histórias que eu ouvi em casa, histórias invisíveis, mas que são visíveis para mim, porque eu as ouvi das mulheres da minha família. Histórias da vida privada que me tocam. E quanto mais avançávamos no roteiro e na pré-produção, mais eu percebia que essas histórias de vida não eram próximas só da minha própria família, mas da maioria delas.

S.N.: *Como* Praia do Futuro *e* Aeroporto Central: THF, A Vida Invisível de Eurídice Gusmão *é uma espécie de exílio, aqui e em si – um exílio interno. No filme, há uma espécie de tempo paralelo, poético e sonhador, onde as irmãs esperam com impaciência e podem se encontrar nesse desejo. Eu sei que filmes que tocaram você são* O Medo Devora a Alma *de Fassbinder e* O Deserto Vermelho *de Antonioni, que também falam de exílio, de uma geografia ou de um interior. Você mesmo vive no exílio. No filme, Eurídice busca o exílio na música, onde ela pode viver sua identidade. O exílio*

Nardjes, 2020
Acervo Karim Aïnouz

também é a resistência de uma alma à opressão – um meio de criar uma utopia, um mundo melhor?

K.A.: Tem essa fala no filme: "Quando eu toco piano, eu desapareço". Está tudo nessas palavras. Essa é a única fala que ficou do roteiro original, uma espécie de condensação de uma mulher que nunca pode ser feliz no mundo onde ela vive. Ela deve, portanto, desaparecer, tornar-se outra, em um mundo que é música, harmonia, em um abstrato estruturado. O exílio também é encontrado na escolha de sets de filmagem, ela vive em um apartamento no primeiro andar, um pouco ao lado de tudo, ela não tem muitos amigos, o exílio é ao mesmo tempo interior e espaçoso. Eu realmente não pensei no exílio tão concretamente no que a concerne, mas essas coisas eram importantes quando construímos a personagem – ela não desabrocha em si mesma, então ela escolhe o exílio. Mas é engraçado que você use a palavra exílio, porque eu nunca pensei que um exílio poderia acontecer em si mesmo. Mas é exatamente o que acontece. Não um movimento físico, mas uma espécie de realocação das emoções, um movimento de vida nela mesma, no contexto em que se vive. Nos meus outros filmes há um movimento geográfico, mas aqui – mesmo que a irmã mais velha Guida se mova fisicamente por um momento e siga um marinheiro – o movimento de Eurídice está inteiramente nela, através da música. É mais um desejo e um estado de espírito, menos um movimento físico. Um mundo mágico que a transforma. Meus filmes colocam na cena pessoas que se sentem deslocadas, que vivem no exílio ou que querem estar em outro lugar.

S.N.: *Seu novo filme,* Marinheiro das Montanhas *(2021), um documentário na Argélia, também fala sobre exílio.*

K.A.: Sim, é um encontro com um país que faz parte da minha história pessoal. E mais sobre esse encontro do que sobre um encontro com o meu pai biológico. Eu realmente queria

conhecer o país que sempre fez parte do meu imaginário e do meu nome, minha identidade. O lugar de pertencimento que eu nunca pude negar, pois é evidente no meu nome e sobrenome. No Brasil, você normalmente usa o sobrenome da mãe e do pai. Eu cresci com a minha mãe, mas nem tenho o sobrenome dela! É – Karim Aïnouz. Então eu tive que encarar imediatamente a origem do meu nome.

Eu não tenho nenhum vestígio legal das minhas origens cabíles e argelinas, então eu queria muito investigar minha história. Mas o meu encontro com o país me mostrou que essa relação biológica não se converte facilmente em relação emocional ou artística. Eu achava que era muito central para uma certa identidade, mas não foi o caso – essa é a minha conclusão hoje. Meu sentimento é de que a Argélia e eu não temos muito em comum, salvo um nome. É um país. O objetivo era o encontro em si, esse choque, o atrito que senti. Mas mesmo que eu tenha passado alguns meses lá, nenhuma epifania aconteceu. Eu sempre sonhei que isso poderia ser uma espécie de espaço, de lugar onde o sentimento de exílio se transformaria na ideia de um lar, mas acho que continua sendo um lugar muito estrangeiro para mim.

S.N.: *Há uma sensualidade perceptível em seus filmes, uma sexualidade – o sexo como prazer ou, no último filme, também como violência. Eu raramente vejo o desejo das mulheres tão vivo em um filme, mas essas mulheres estão realmente vivas, o filme em si lhes dá vida – mesmo que elas não consigam viver plenamente suas vidas na própria história. Gostaria de saber mais sobre a maneira como essa sensualidade se encontra através da encenação?*

K.A.: Para mim, isso tem a ver com o fato de que filmar é sempre uma oportunidade para explorar e não como um lugar de filmar uma ideia já preparada. Eu sempre quero criar uma filmagem muito aberta, o que não significa que eu não me prepare. Mas, para mim, o jogo não está estabelecido. Tem que ter risco. A

Marinheiros das montanhas, 2021
Acervo Karim Aïnouz

filmagem é o momento em que tento manter as coisas vivas. Em muitos filmes europeus e americanos, tenho a impressão de que a encenação e o jogo estão congelados.

S.N.: *De que eles sejam "ilustrações de uma ideia", como diria a diretora Ariane Mnouchkine? De que não se baseiam na intuição?*

K.A.: Exatamente. Para mim, procuro o oposto. Há tanta riqueza e energia na filmagem que quando as luzes se acendem e a câmera roda e eu falo "Ação!" – é um gesto realmente mágico. É preciso sensibilidade para ver os momentos em que isso acontece, as coisas que esperávamos ou não. Um copo quebrado, um gesto inesperado... é o mais importante. Em cada plano e ângulo de tomada de cena, eu tento coisas novas, nunca procuro o plano perfeito, muito pelo contrário. Para mim, o cinema tem mais a ver com a dança, com o vivo, com o espontâneo. Quando vejo o plano, eu estou presente, atento, ou desvio o olhar e olho meus papéis. Deixo os atores se procurarem, proponho algo novo, um ângulo de filmagem de cena, um movimento – como uma oportunidade constante de jogo para que os atores encontrem coisas que não descobriram antes. Para que tudo continue vivendo. Não se trata de uma improvisação comum, mas eu quero abrir espaço para o vivo no momento em que a câmera começa a rodar. Para que a cena não se torne uma ilustração de um conceito ou uma ideia, como você disse.

É importante que os atores aceitem esse jogo, descubram coisas, explorem, reescrevam a cena. Nunca de maneira utilitária ou querendo saber demais. As pessoas costumam dizer que os atores do filme são muito bons. E eu realmente acho que eles são bons. Mas também porque eles entendem aquele filme como o primeiro filme deles, porque eles se atreveram a correr muitos riscos.

Quando você fala sobre desejo e sensualidade, eu acho que, para mim, as histórias nunca vivem sem os personagens, que vivem concretamente através de seus corpos e de seus movimentos. Então nunca é o pensamento, mas o movimento que é importante aqui. E o trabalho de encenação é uma combinação de tudo isso – para que tudo permaneça muito vivo.

S.N.: *Há algum cineasta que te inspire para esse vivo, essa vivacidade?*

K.A.: Minha principal inspiração neste momento são os espetáculos de dança. Sinto que deve ser a celebração mais forte da vida, um corpo em movimento. Então os coreógrafos me inspiram. Eu obviamente gosto de Pina Bausch, dos diretores como Frank Castorf e Thomas Ostermeier. E também Marcelo Evelin, que é um diretor e coreógrafo brasileiro com quem trabalhei. Meu próximo sonho é provavelmente fazer um espetáculo. A arte cinematográfica tem essa oportunidade de capturar momentos por acaso, pela presença da vida, mas agora me sinto também muito próximo das artes cênicas – teatro, dança e até música.

S.N.: *Seus filmes foram apresentados em Cannes,* A Vida Invisível de Eurídice Gusmão *foi premiado lá, e foi também apresentado pelo Brasil ao Oscar e desde então você tem recebido propostas para fazer séries de televisão – o que você achou disso?*

K.A.: Meu problema com a televisão é que eu sou muito interessado nos personagens. Se eu contar em episódios, com o tipo de eficácia narrativa da televisão, eu sinto que vou perder um pouco da maneira que eu posso encarnar os personagens. *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão* certamente teria sido uma grande série, mas eu preferiria ter perdido partes da história e ganhar em um mergulho mais profundo nos personagens. É por isso que eu adoro teatro. Há algo sobre a eficácia narrativa da televisão que destrói a magia e a profundidade das pessoas que ela retrata, pelo menos se partirmos da maneira como eu faço

filmes. Acho que é um desafio mais interessante representá-los da maneira mais viva e cinematográfica – em vez do planejamento de uma série longa que deixa tudo se arrastar no tempo.

S.N.: *Quais são seus próximos projetos?*

K.A.: Meu próximo longa-metragem é ambientado na Inglaterra do século XVI, e de certa forma também gira em torno da temática do exílio. É a história da última das seis esposas de Henrique VIII, é algo que se aproxima da ficção científica para mim. Como brasileiros estamos alheios a essa realidade de família real e da corte. Mergulhar na história da Inglaterra medieval está sendo um exercício curioso, tentar enxergá-la com outros olhos. Também estou desenvolvendo *Neon River*, outro filme sobre exílio, dessa vez através da imigração entre Japão e Brasil e baseado no romance de Marco Lacerda, *Favela High-Tech*. Tem também meu mais novo filme, o *Marinheiro das Montanhas,* que acaba de estrear em Cannes e em breve terá sua estreia em outros países.

S.N.: *Eu sei que você tem um projeto para filmar em uma paisagem nórdica?*

K.A.: Exatamente! Há muito tempo venho flertando com a ideia de filmar uma peça de Lars Norén...

TEATRO

CAROLINA MARIA DE JESUS: AS PALAVRAS PERMANECEM

ISAAC BERNAT

Ao ser convidado em 2015 pelo dramaturgo e produtor Elissandro de Aquino para dirigir a montagem de *Eu Amarelo – Carolina Maria de Jesus*, fui surpreendido pela minha ignorância sobre uma das mais importantes escritoras da literatura brasileira. Assim que comecei a ler seu livro mais célebre e campeão de vendas, *Quarto de Despejo*[1], fui tomado pela emoção de estar diante de um relato contundente e autêntico sobre a vida na favela do Canindé, às margens do Rio Tietê na cidade de São Paulo, através do olhar presencial de Carolina, moradora desta favela derrubada e desocupada em 1960 para construção da via Marginal do Tietê. A dramaturgia de Elissandro de Aquino engloba outros livros de Carolina como *Casa de Alvenaria* e *Diário de Bitita*, mas *Quarto de Despejo* é sem duvida um chamamento para se entender através da palavra de Carolina, não só o Brasil do século XX, mas também o passado manchado pela escravidão imposta aos negros sequestrados na África. Hoje, com a violência policial e a discriminação social, ocorre um verdadeiro holocausto dos negros no Brasil. A minha primeira

1 *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus (1914-1977) traduzido para 13 línguas, publicado em 80 países, é um dos livros mais vendidos no Brasil. Na época da sua publicação em 1960 vendia mais do que Jorge Amado, o escritor brasileiro com maior vendagem de livros na época.

sensação ao ler a obra de Carolina Maria de Jesus foi que ela teria que ser bibliografia obrigatória nas Escolas e Universidades. Carolina tem muito a nos ensinar sobre como enfrentar este país dividido e injusto chamado Brasil.

Além de escritora, poeta, compositora e dramaturga, Carolina, mãe solo de três crianças, catava papel e ferro para sustentar a família. Uma vida dura e sofrida que, apesar de todas as dificuldades e obstáculos, não a impediu de produzir uma obra única e revolucionária. Em certo momento da nossa peça Carolina diz[2]:

> O Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou fome. A fome também é professora.

E em outro momento, brada para o universo[3]:

> A pior coisa do mundo é a fome.

Quarto de Despejo nos revela uma visão afiada do Brasil profundo. Na sua literatura, Carolina trata dos assuntos mais diversos, ora com humor, ora com poesia, e muitas vezes, como diria o compositor Milton Nascimento, com uma ira santa. A expressão que inspirou o nome do livro é um exemplo da genialidade de Carolina[4]:

> Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludos[5], almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo.

2 Jesus, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo*. São Paulo: Ática, 2014, p.29.

3 Ibidem, p.191.

4 Ibidem, p.37.

5 De acordo com a grafia da própria Carolina. O editor do livro teve o bom senso de manter o texto sem a correção ortográfica. Este caso ocorreu em outras citações ao longo do artigo.

A encenação partiu da cuidadosa e profunda pesquisa de Elissandro de Aquino sobre a obra literária de Carolina Maria de Jesus. Desde o início sabia que o segredo para alcançarmos a dimensão do universo de Carolina residia principalmente na escolha da atriz que iria viver e ao mesmo tempo apresentar esta personagem tão complexa e absolutamente real. Quando trabalhamos em cima de personagens de ficção, a gama de possibilidades é infinitamente maior do que quando trazemos à cena um personagem real que habitou este planeta, e tem uma família. A filha de Carolina, Vera Eunice, assistiu à peça na temporada do SESC Ipiranga, em São Paulo, momento aliás de muita emoção para toda a equipe. Assim, era necessário encontrar uma atriz que nos trouxesse o espírito de Carolina, além de possuir a compreensão e o lugar de fala desta mulher corajosa e combativa. Tínhamos feito dois convites que não puderam ser aceitos pelas atrizes por conta das agendas. No entanto, talvez esta tenha sido a nossa sorte. Numa certa tarde fizemos a leitura com Cyda Moreno. Ao final da primeira leitura da peça, não havia mais dúvida, estávamos diante da nossa Carolina. Acredito ter tido o mesmo encantamento relatado por Peter Brook e Jean Claude Carrière, ao presenciarem o *griot* Sotigui Kouyaté ler pela primeira vez o texto do personagem Bismah na peça O Mahabaratha. Uma porta se abriu. Cyda leu o texto naturalmente com características nas quais se podia vislumbrar a potência e o humor de Carolina. Além de ser uma excelente atriz, Cyda possui uma vivência totalmente identificada com as questões levantadas por Carolina na sua obra. Cyda é pesquisadora, doutoranda em história do Teatro Negro e criadora do blog *Cafuné na cena preta*, onde escreve sobre produções de Teatro Negro. Além desta identificação com a temática negra e antirracista, há que se salientar que Cyda exerceu durante anos o magistério em projetos sociais e em escolas públicas na baixada fluminense, região onde há grande

desigualdade econômica e violência policial, principalmente contra a população pobre e negra. Acredito que quando a atriz dá voz a Carolina há uma troca entre a atuante e a escritora, diria mesmo que ocorre um Encontro espiritual. Quando na peça Carolina fala "Eu sou negra e a fome é amarela. Quem passa fome aprende a pensar nos próximos e nas crianças", é evidente que a atriz Cyda Moreno tem total propriedade para potencializar esta fala, pois com certeza viu de perto este cenário em sua experiência como professora de escola pública. Outro ponto de contato reside no fato de que ambas vieram da mesma região do Brasil, Minas Gerais. Carolina veio da pequena cidade de Sacramento, já Cyda nasceu em Sabará, cidade histórica ligada ao ciclo do ouro. As duas sofreram atos racistas na infância por serem meninas negras e tiveram que lutar muito para alcançar seus objetivos. Outra coisa que as une é o amor pelos livros e pela palavra. Carolina dizia: "Quem não tem um amigo mas tem um livro, tem uma estrada". Neste momento, Cyda está desenvolvendo sua tese de Doutorado na Unirio[6]. Infelizmente, o Brasil continua sendo um país racista e excludente. A voz de Carolina continua viva e atual[7]:

> O Branco é que diz que é superior. Mas que superioridade apresenta o branco? Se o negro bebe pinga, o branco bebe. A enfermidade que atinge o preto, atinge o branco. Se o branco sente fome, o negro também. A natureza não seleciona ninguém.

Este trecho do livro *Quarto de Despejo* é de uma sofisticação filosófica incrível, pois consegue exprimir em poucas linhas o absurdo do racismo, ao mesmo tempo que exprime de forma límpida e direta a inteligência do pensamento de Carolina. Esta argumentação me remeteu ao conhecido discurso do

6 *Vidas teatrais (negras) importam: gênero, cena negra e biografia – Léa Garcia conta (uma) história da dramaturgia brasileira.*

7 Jesus, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo*. Op. cit., p.65.

personagem Shylock no *Mercador de Veneza,* de Shakespeare, ambos possuem a mesma grandeza dos cânones[8].

> Os judeus não têm olhos? Os judeus não têm mãos, órgãos, dimensões, sentidos, inclinações, paixões? Não ingerem os mesmos alimentos, não se ferem com as armas, não estão sujeitos às mesmas doenças, não se curam com os mesmos remédios, não se aquecem e refrescam com o mesmo verão e o mesmo inverno que aquecem e refrescam os cristãos? Se nos espetardes, não sangramos? Se nos fizerdes cócegas, não rimos? Se nos derdes veneno, não morremos? E se nos ofenderdes, não devemos vingar-nos? Se em tudo o mais somos iguais a vós, teremos de ser iguais também a esse respeito

Da mesma forma que Harold Bloom considera Shakespeare um dos maiores cânones ocidentais e o inventor do humano na dramaturgia, considero Carolina Maria de Jesus um cânone da nossa literatura. Em reportagem publicada no jornal Folha de São Paulo em 15 de agosto de 2021, a escritora, linguista e professora Conceição Evaristo salienta a qualidade da obra de Carolina. Segundo Evaristo, Carolina tem um manejo sofisticado, versátil e criativo da língua portuguesa, possuindo um modo de escrever inserido num "pretoguês", um português influenciado por línguas africanas. Este conceito empregado por Evaristo dialoga com a Pretagogia, uma pesquisa prática desenvolvida por Sandra Petit, professora e pesquisadora da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará. Segundo Petit, esta pedagogia original se alimenta dos saberes, conceitos e conhecimentos de matriz africana, amparando-se assim num modo particular de ser e estar no mundo. Petit acrescenta ainda que que este modo de ser é também um modo de conceber uma cosmovisão

8 Shakespeare, William. *O Mercador de Veneza*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Ediouro, 1986, p.145.

Edu Monteiro
Atriz Cyda Moreno

africana[9]. Além da sua originalidade e frescor, Carolina é uma referência fundamental para a afirmação do orgulho negro e da luta contra o racismo e a exclusão social no Brasil[10]:

> ...eu adoro a minha pele negra, e o meu cabelo rústico. Eu acho até o cabelo do negro mais iducado do que o cabelo de branco. Porque o cabelo do preto onde põe, fica. É obediente. E o cabelo de branco, é só dar um movimento na cabeça ele já sai de lugar. É indisciplinado. Se é que existe reencarnações, eu quero voltar a ser preta.

Após a chegada de Cyda, começamos os ensaios que duraram dois meses. Estreamos dia 7 de setembro de 2018 no Teatro 2 do SESC Tijuca. A primeira questão que se apresentou no processo de ensaio se referia ao espaço cênico. A partir do diálogo com o cenógrafo Sérgio Marimba, percebemos que seria interessante a presença de elementos que trouxessem o cotidiano de trabalho e a luta pela sobrevivência, com objetos que propiciassem uma relação entre o lúdico e o extraordinário. Dentro desta ideia, chegamos a alguns fardos de jornal amarrados, livros espalhados pelo chão, um rádio antigo, uma caneca de ágata e uma escultura de ferro retorcido oxidado pendurada no urdimento. A disposição dos fardos pelo palco criava possibilidades cênicas para a atriz sentar, se apoiar, e com alguns fardos empilhados criar uma espécie de janela onde poderia lançar o olhar para o que se passava na favela. O rádio também traria a música, as notícias e a rádio relógio. Há também os sapatinhos que Carolina encontrou no lixo, limpou e deu para a filha Vera Eunice. Atrás de um dos fardos, que são usados perto do final da peça, há um par de sapatos altos e algumas jóias para serem utilizados no momento em que Carolina é homenageada pela Academia de Direito de São Paulo. Era importante que tudo

9 Petit, Sandra Haydée. *Pretagogia*. Fortaleza: EdUECE, 2015, p. 120.

10 Jesus, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo*. Op. cit., p 64.

estivesse ao alcance da atriz, pois ela não sairia mais de cena. Sobre o cenário, comenta Marimba[11]:

> Trabalhei com ícones que direcionavam a vida de Carolina Maria de Jesus. Uma luta de sobrevivência e a apuração de uma história de reconstrução a partir da sua própria vida escrita. O "céu"- uma nuvem em sucata de ferro que flutua sobre a atriz narrando o seu sustento. Um fundo – horizonte óxido que brota do chão e determina a terra crua da favela onde morava e que mostra a secura da vida do lugar. Mobiliário do dia a dia (fardos de jornais) a própria ferramenta da sobrevivência que a ampara para comer, dormir e rezar e também de onde sai a sua leitura de esperança.

Outro elemento fundamental que se integra organicamente ao cenário é o figurino criado por Margo Margot. A ideia principal era que este se transformasse de acordo com as necessidades da performance da atriz em relação à personagem. Então, o figurino era ora um manto, ora um lençol para dormir, ou até mesmo um vestido de festa para receber a homenagem de membro honorário da Academia de Direito de São Paulo. Margot não quis que o figurino representasse a miséria de Carolina, mas ao contrário, a elevasse. Para o lenço da cabeça ela se inspirou nas gravuras de Jean-Baptiste Debret, uma referência à ancestralidade sofrida. Compondo o figurino, há um xale de crochê com elementos pendurados, remetendo às coisas que Carolina catava na rua. Neste xale também havia lâmpadas de *led* que acendiam no momento em que ela cantava a música de sua autoria, *Vedete da Favela*[12]. Para o início da peça, através de improvisações, chegamos a uma ornamentação na cabeça da atriz e em partes do figurino, com folhas de jornal, como se fosse uma roupa mágica que dialogasse com a entrada da atriz em cena embalada por uma valsa vienense, estilo que Carolina confessava ouvir

11 Entrevista concedida pelo cenógrafo Sérgio Marimba, em 17/8/2021.

12 https://youtu.be/ip5sz3WOoAA.

frequentemente no seu barraco na favela do Canindé. Assim, a peça começa com a entrada feérica da atriz numa dança que mistura a delicadeza e a elegância da valsa vienense, atravessada por uma movimentação que vai sendo desconstruída com os jornais lançados no ar. Uma espécie de *Butoh* carnavalesco se instaura até que a música cessa e, desabando sobre um dos fardos, Carolina coloca o lenço na cabeça e retorna à dura realidade da catadora de papel e da vida na favela. Sua primeira fala é[13]: "A pior coisa do mundo é a fome."

Esta primeira fala crua e contundente continua mais atual do que nunca neste Brasil tão sofrido e injusto e que neste momento corre o risco de se transformar mais uma vez numa ditadura. Carolina Maria de Jesus é uma representante legítima da coragem e da fibra dos brasileiros que lutam contra todas as adversidades que oprimem as populações, pobres, negras, indígenas, e LGBTQIA+. Carolina enfrentou uma sociedade que a queria vivendo nas piores condições de vida, catando papel até morrer. Quantas Carolinas não estão neste momento ocultas e sem chance de cumprir o seu destino com uma vida mais justa e criativa.

Uma contribuição fundamental para a construção da linguagem corporal da atriz na cena, ocorreu através da direção de movimento da *performer,* pesquisadora e diretora Cátia Costa. Assim ela analisa sua abordagem[14]:

> O trabalho das corporalidades, movimento, partituras essenciais, expressividades e gestos no conjunto da direção de movimento se deu através da escuta sensível da atriz e criadora Cyda Moreno. Analisei o que ela me trouxe de potente em suas inquietações de artista, aproximando das inquietações de Carolina Maria de Jesus em busca de uma ancestralidade coletiva das mulheres pretas, sua força criativa e das invisibilidades vigentes dentro do contexto artístico em geral.

13 Jesus, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo.* Op. cit., p 191.

14 Entrevista concedida por Cátia Costa em 6/09/2021.

A iluminação de Aurélio de Simoni, como ele mesmo costuma dizer, procurou em primeiro lugar mostrar o trabalho da atriz e dos outros integrantes da equipe. Aurélio é uma verdadeira escola de iluminação, e foi fundamental a sua arte para estabelecer transições de tempo e de estados da personagem. Com poucos movimentos, a luz buscou estabelecer uma paisagem expressiva que acompanhasse as mudanças emocionais e as reflexões de Carolina.

Construído o espaço do barraco de Carolina e escolhidos os elementos que podiam constituir um estímulo para as relações sensoriais e físicas da atriz, trabalhei na visualização do espaço externo, não visto pelo público ou pela câmera no caso da transmissão *on-line* durante a pandemia. Desta forma, havia a necessidade de trazer pelo olhar e pela ação física da atriz o entorno composto pela vizinhança e pelos personagens citados por Carolina durante o monólogo. A solidão de Carolina era constantemente invadida pelos conflitos com a vizinhança. Estes conflitos se estendiam também aos filhos de Carolina, que sofriam violências verbais por parte de algumas vizinhas. Há dois universos paralelos, um deles dentro da alma e da mente de Carolina, que diz respeito às suas indignações e reflexões sobre a vida, a política, e a sua arte; o outro é formado por satélites que a rodeiam, os moradores da favela do Canindé. Em *Quarto de Despejo*, aparecem várias referências às pessoas que vivem a sua volta, e nesse aspecto Carolina as pinta com um talento que não deixa nada a dever a um Machado de Assis ou a um Tchekhov. Talvez com a diferença de que no caso de Carolina trata-se de pessoas reais, mas que ganham outra dimensão com a pena da escritora. Uma dessas personagens é Leila, vizinha com a qual Carolina tem desavenças. Leila chega ao ponto de jogar

um vaso com fezes nos filhos de Carolina. Quando Cyda escuta as falas de Leila sem reproduzi-las e confidencia ao público que a vizinha bebe, esta, mesmo sem aparecer fisicamente, se materializa na imaginação do público. O mesmo ocorre com outros personagens típicos da favela como o marido de Leila, o Chiclete, que bate na mulher chegando a quebrar-lhe os dentes, e por isto ganha dos moradores o apelido jocoso de dentista; ou o Cigano pelo qual a escritora sente atração, ou ainda Vitor, segundo Carolina o homem mais feio da favela. Podemos perceber que o relato de Carolina tem um viés antropológico e com certeza é uma referência importante da diversidade de pessoas que viviam na favela do Canindé de 1950 a 1960. Porém, quando, após publicar o livro, Carolina consegue mudar da favela, desperta a ira e a inveja de grande parte dos moradores que chegam a apedrejá-la.

Diante de toda a violência que sofreu, em determinado momento da encenação propus a Cyda que o grito de Carolina ao ser incomodada pela algazarra das crianças da vizinha fosse um grito profundo, trágico mas sem som. A inspiração partiu do célebre quadro *O Grito,* de Edvard Munch. Este grito sem som percorria todo o corpo da atriz chegando até a máscara facial. Um grito ancestral. Em outro momento da peça, propus a Cyda que trouxesse uma referência da sua infância, e Cyda lembrou da música *a Jardineira*[15] que seu pai, um homem de poucas palavras, cantava em casa quando havia alguma desavença com a esposa. Segundo Cyda, era uma espécie de provocação do pai quando havia alguma reclamação por parte da mãe. Coincidências não existem. No seu diário, em 7 de julho de 1955, Carolina relata um momento com os filhos no barraco: "Cantamos *A Jardineira".* Cantada à capela a música começa bem delicadamente, com um leve sorriso no rosto,

15 Música de Benedito Lacerda e Humberto Porto, muito tocada em bailes de carnaval.

seguindo numa desarticulação vocal como se houvesse uma pane na personagem até explodir numa reação descontrolada, seguida de um verdadeiro ataque de fúria catando pedaços de jornais espalhados pelo palco até culminar com a fala: "É duro a gente vir ao mundo e não poder comer". A fome é cruel e dilacerante. A sequência da cena nos traz Carolina pensando em como solucionar a fome dos filhos. Este movimento de agonia sofre uma suspensão lúdica quando Carolina encontra os sapatinhos que achou no lixo e guardou para a filha. Chegamos então à ideia de a atriz realizar um balé com os sapatinhos sobre um dos fardos de papel. Busquei inspiração na famosa cena da dança dos pãezinhos fincados em dois garfos no filme *Em Busca do Ouro,* de Charles Chaplin, com a mesma música do filme[16] embalando Carolina. Depois que ganhou os sapatinhos, a filha disse que não iria mais comprar uma mãe branca. Esta fala traduz toda a dor de uma mãe que em vários momentos não tinha como alimentar os filhos. Não há nada mais injusto e cruel do que isto.

Em sua adaptação da obra de Carolina para o palco, Elissandro de Aquino introduziu, com liberdade poética, um aspecto documental com dados estatísticos atuais sobre o genocídio da população negra no Brasil e sobre o racismo estrutural. Estabeleceu-se assim uma ponte entre o passado de luta representado por Carolina e outros expoentes da luta antirracista no momento presente. Uma gravação em *Off,* na voz da emblemática atriz negra Zezé Motta, relata estes dados, com a imagem imóvel de Cyda como um totem de potência e resistência. Esta cena é concluída na voz de Mônica Benício, viúva da vereadora Marielle Franco, assassinada exatamente por

16 *Mother's Dance* (*Bread Roll Dance*), composta pelo próprio Chaplin.

ser uma voz antirracista e defensora das minorias e dos direitos humanos[17]:

> Um símbolo que estava ali com muitas outras coisas respaldando e segurando ela, para que ela levasse isso a frente. A Marielle era o rosto, diante de todo este trabalho coletivo feito com muito amor e afeto. Era o tipo de política que ela fazia. O tipo de política que o Brasil não entende. E não tenho a menor dúvida que ela poderia chegar onde quisesse. Pois tinha luz própria, competência e muita coragem. As vezes eu nem reconhecia, parecia que tinha cinco metros de altura e gritava e não tinha "caveirão" que pudesse parar a Marielle.

Acredito que neste momento conseguimos criar uma ponte espiritual entre Carolina Maria de Jesus e Marielle Franco através da atriz Cyda Moreno. Três mulheres negras, fortes e representativas de uma ancestralidade que manterá para sempre acesa a luz da resistência. Carolina reiterou o que sempre disseram os *griots*,: a palavra é sagrada. É o que nos torna humanos. E numa mensagem através de Cyda Moreno, Carolina avisa ao universo: "Ninguém vai apagar as palavras que eu escrevi."

Bibliografia

BERNAT, Isaac Garson. *Encontros com o griot Sotigui Kouyaté.* Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

JESUS, Carolina Maria. *Quarto de Despejo.* São Paulo: Ática, 2014.

PETIT, Sandra Haydée. *Pretagogia.* Fortaleza: EdUECE, 2015.

SHAKESPEARE, William. *O Mercador de Veneza.* Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.

17 Entrevista de Monica Benício à TV UOL em 2018. https://youtu.be/MJKpU8-CGKo.

EU AMARELO: CAROLINA MARIA DE JESUS DA LITERATURA PARA O TEATRO

ELISSANDRO DE AQUINO

O presente experimento traz à tona algumas considerações sobre o monólogo "Eu amarelo" que estreou em 2018 e percorreu salas importantes do Rio e São Paulo, com lotação esgotada. O fato reflete o interesse do Brasil em conhecer Carolina Maria de Jesus. A peça apresenta três momentos cruciais na vida da escritora: sua estadia na favela que resultou nos diários do seu *best-seller*; a ascensão literária que a tornou um fenômeno editorial de vendas e a projetou em salões literários da alta sociedade; e, por último, o seu esquecimento total.

Carolina é um estandarte-corpo-ato-palavra-manifesto-político a apontar a cristalização de uma sociedade dialética e contrastante que precisa repensar seus valores. Também aponta nuances frente ao racismo, à desigualdade social, ao feminicídio, ao genocídio. São tantas camadas descortinadas a partir dela que não nos resta muita coisa a não ser olhar a miséria de um povo e, consequentemente, a nossa. Trazer Carolina é mostrar um Brasil que ainda precisa de ajuda.

O livro *Quarto de Despejo* serviu de base para a adaptação teatral e evidencia as inquietudes sociais e as experiências emocionais

de quem vive na falta, também aponta a trajetória ímpar da escritora que deixou mais de 4.500 páginas em seus manuscritos com poesias, peças teatrais, pensamentos, romances, ainda à espera de publicação. Sua obra inspira autoras como Conceição Evaristo, Elisa Lucinda e a nova geração de autores negros. Pensar sensivelmente como transpor o campo da literatura para uma dinâmica cênica; como falar de Carolina, apresentar algo novo sem, contudo, fugir do óbvio. Como criar uma atmosfera coerente que reproduzisse seu mundo sem cair no "clichê" da negra favelada, imaginário recorrentemente usado. Que nuances nossa Carolina queria mostrar? A de uma escritora com caneta de ouro e com sonho de Prêmio Nobel, da amante caliente e sedutora, da poetisa e artista que sonhava com um projeto político agrário que tornasse possível casa, terra e plantio... da leitora voraz e escritora compulsiva que inventava vidas porque uma não bastava.

Não seria estranho correlacioná-la a Fernando Pessoa. Ele múltiplo em heterônimos. Ela múltipla em si mesma, assumindo-se em fragmentos vividos ou imaginados. Não podemos ter Carolina com a promessa de uma exatidão, só apoiados pelo universo da fantasia, do não real, se pode chegar mais perto do coração selvagem, daquilo que se é. Por isso precisamos descobrir suas palavras. Trazer sua força, seu heroísmo anti-heroísta. Carolina nos lembra Macunaíma, ela é o próprio projeto modernista no sentido mais amplo. Curiosamente não buscou associações nem filiações. Não pertenceu a nenhum grupo ou ordem. Escolheu escrever como ato isolado à margem, mesmo nos centros dos movimentos que ora a incorporavam, ora a excluíam.

A crítica muitas vezes a considera reducionista, mas falar da fome no Brasil ainda é atual, pois se trata de algo que está presente em diversas camadas da população. Enquanto houver fome, sua obra estará presente e será necessária. Ainda mais num período

em que há quase 15 milhões de desempregados. Hoje, mais de 10 milhões de brasileiros, segundo o IBGE, passam fome. A inflação está alta, a energia sobe e há risco de racionamento.

Não obstante, ela traz a fome em muitas camadas, como uma experiência antagônica, o que a torna mais forte. É uma contradição, assim como pensar no Brasil como um país em que tudo que se planta dá. Carolina se torna a própria fome e ao mesmo tempo o banquete: um pedaço de carne preta exposta ao descuido e ao não zelo. Não é fácil degustá-la. Ela torna plástica uma sensação de horror indigesta, efeito sentido por quem assiste ao espetáculo. Fato curioso é a recepção do público, que difere muito se a plateia é majoritariamente branca ou preta. Há um hiato entre quem imagina a dor e quem, de fato, a vive. Mas há um momento em que a segregação curiosamente desaparece. Ela toca empaticamente nas dores humanas e por isso se torna ainda maior do que já é.

Isaac Bernat, diretor da peça, optou inteligentemente por uma proposta de direção econômica, sensível ao universo dos *griots* ao evidenciar a palavra para potencializar a força e a dramaticidade em cena. A partir daí uma costura foi feita trazendo recortes da vida da autora similares à trajetória da atriz Cyda Moreno, que tem consciência de que é, em cena, uma ponte viva entre as gerações do passado e do futuro. Trazer Carolina é evidenciar trajetórias de diversas Marias, Marielles, Josefas, Antonias nos lugares mais diversos: de sanatórios a universidades; de presídios a Câmaras Legislativas. É ressaltar todas as que se perderam, todas que se encontraram. Cinquenta anos após a sua primeira publicação, *Quarto de Despejo* ainda reflete uma realidade dura do país. Cabe a nós a tarefa de trazer a sua fome, de desdobrá-la insaciavelmente em fome de quê.

Alvaro Riveras
Atriz Cyda Moreno

Ficha Técnica

Com Cyda Moreno

Dramaturgia: Elissandro de Aquino

Direção: Isaac Bernat

Assistentes de Direção: Bebel Ribeiro e Camila Monteiro

Direção de Movimento: Cátia Costa

Iluminação: Aurélio de Simoni

Trilha Sonora: Isaac Bernat

Cenário: Sergio Marimba

Figurino: Margo Margot

Costureira: Ana Maria Bergone

Preparador Vocal: Jorge Maya

Operador de Luz: Rafael Turatti

Operadoras de Som: Bebel Ribeiro e Camila Monteiro

Fotografia: Edu Monteiro, Lua Mello, Walmyr Ferreira e Alvaro Rivera

Assistente de Fotografia: Neto Oliveira

Assessoria de Imprensa: Claudia Tisato

Design: Claudio Partes

Produção: Viramundo

REINVENÇÃO DA CENA: NOVA RELAÇÃO ENTRE MEMÓRIA E TEATRO?

ANTONIO TOSTES

Para escrever sobre teatro e memória é importante considerar as definições que se tomam. Em *A Gaivota*, peça de Anton Tchekhov, o personagem Trepliov declara: "isto sim é um teatro. A cortina, depois o primeiro bastidor, o segundo bastidor e, em seguida, o espaço vazio. Nenhum cenário."[1] Um entendimento rápido das falas de Trepliov, isoladas do restante da peça, me remete ao teatro físico, ou seja, ao prédio – vazio ou não – aos espaços de cena e de público. Outras vezes, para os que o estudam em sua etimologia, teatro ou teatralidade é o local para onde o público olha uma ação.

O espaço vazio que Trepliov olha em *A Gaivota* me remete a um livro do diretor inglês Peter Brook, *O Espaço Vazio,* uma de minhas primeiras leituras teóricas sobre o assunto. Recém-chegado à faculdade, a professora questionava se deveríamos ou não pensar no público para considerar a existência do teatro. À pergunta que pareceu absurda a todos da sala de aula, Brook deu um caminho: "Posso pegar um espaço vazio e chamá-lo de um palco deserto. Um homem caminha por esse palco vazio

1 Tchekhov, Anton. *A Gaivota*. Tradução e posfácio de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 12.

enquanto outra pessoa o observa, e isso é tudo de que se precisa para dar início a um ato teatral."[2]. Esse é o conceito de teatro que sempre usei, mesmo que às vezes com ponderações, observações e críticas.

A memória, e mais especificamente a do teatro e de seu ato, é aqui tomada como individual e coletiva, do que viu e ouviu, do que só ouviu e sentiu, do que ouviu e não viu. Tantas possibilidades que nos remetem àquilo que Michael Pollak[3] define como memórias *por tabela*, ou seja, aquelas cuja apropriação se dá pelo sentimento de pertencimento a determinado grupo e que experimentamos por já fazerem parte do nosso imaginário.

A memória e o teatro escoam por diversos cursos e questionamentos, talvez a culpa capital imputada a essa dupla é a questão da efemeridade do ato, principalmente depois do advento do cinema, já que este deixa (ao menos em teoria) uma cópia de seu produto.

Quanto à história do teatro – e aqui falo do Brasil, em especial – conhecer uma que não seja eurocêntrica exige investigações menos evidentes. Penso, por exemplo, nas origens do teatro brasileiro, utilizado como ferramenta pelos jesuítas para sua catequese. Hoje se estudam outras expressões anteriores, indígenas por exemplo, e que não atendem apenas ao estilo clássico de teatro, o grego. A essas formas de expressões artísticas que são, sobretudo, africanas, asiáticas e ameríndias e se dão em espaços distintos do tradicional edifício teatral, Zeca Ligiéro

2 Brook, Peter. *O Espaço Vazio: um livro sobre o teatro: moribundo, sagrado, rústico, imediato*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Rio de Janeiro: Apicuri, 2015, p. 17.

3 Pollak, Michael. "Memória e identidade social". Tradução de Monique Augras. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, 1992, p. 200-212. Disponível em: http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080.

nomeia Outro Teatro[4]. Contudo, assim como esta escrita se sustenta em linhas gerais em um edifício teatral mais tradicional, sua história também o é assim igualmente tomada. Ou seja, via paradigmas correntes e mais amplamente reconhecidos.

Sobre a cena teatral – que se serve, além do edifício, de um texto composto basicamente de diálogos e rubricas, - utilizo o conceito de Anne Ubersfeld[5], que afirma que a representação de um espetáculo não é o texto da peça. A representação é contada através de narrativa, palavra, voz, gesto, cenário, enfim, todos os signos verbais e não-verbais passíveis de *mise en scène* que agregam informações e nos contam uma história.

Em 2020, os teatros[6] fecharam as portas por causa da Pandemia do Covid-19. "É impossível viver sem o teatro", afirma Sórin, tio de Trepliov, em *A Gaivota*. Trepliov rebate a afirmação: "Precisamos de formas novas. Formas novas são indispensáveis e, se não existirem, então é melhor que não haja nada".[7] Essa fala é uma crítica à burguesia, à classe teatral contemporânea a Tchekhov e à repetição. Não vou narrar a trajetória pandêmica, mas, grosso modo, passamos um ou dois meses aguardando a reabertura dos teatros. Como ela não ocorreu, uma nova forma se tornou indispensável. Peças filmadas, ao vivo ou mesclando as duas possibilidades são exibidas em transmissão *on-line* via plataformas de reunião virtual, TVs à cabo, aplicativos de redes sociais e *sites* de vídeos. O teatro passou a ser consumido por telas de celulares, computadores, tablets e aparelhos de televisão. Os ingressos podendo ser de forma gratuita, *on-demand*, limitados

4 Ligiéro, Z. (2018). "Outro Teatro: Arte e educação entre a tradição e as experiências performáticas". *REVISTA POIÉSIS*, 13 (19), 15-28. https://doi.org/10.22409/poiesis.1319.15-28

5 Ubersfeld, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

6 No Rio de Janeiro o fechamento ocorreu em março de 2020.

7 Tchekhov, Anton. *A Gaivota*. Op. cit., p. 14.

ou não a um número de acessos. E quais seriam as novas relações entre teatro (público e palco) e memória? Alguns acreditam que o formato *on-line* continue mesmo após a pandemia, inclusive como forma de ampliação de divulgação e acessibilidade a espetáculos. À vista disso, a relação com a câmera de um lado e com a tela de outro aumentaria. Qual seria então o lugar de memória e o novo teatro *on-line*? Estaria o teatro se aproximando das relações entre memória e cinema? Afinal, o teatro também estaria em telas.

Houve, em torno dos anos 1900, o crescimento da reprodutibilidade técnica de obras de arte, como apontou Walter Benjamin[8], em especial a partir da fotografia, quando o olho humano foi capaz de captar em um gesto muito mais do que as mãos desenhariam. Músicas também entram na era da (re)produção industrial, assim como o cinema. Benjamin faz uma crítica a esses novos mecanismos de reprodução quanto à ausência de singularidade, autenticidade e unicidade. O autor valoriza o aspecto *hic et nunc*[9] na obra de arte, conferindo-lhe autenticidade e originalidade por sua existência única. O espetáculo de teatro tem uma aura por sua característica contemplativa aqui e agora (espaço e tempo únicos), e sem intermédios técnicos, pela plateia. Neste aspecto há, para mim, a primeira e maior distinção entre cinema e teatro, em especial no que diz respeito à sua relação com a memória.

Ao apontar o cinema, incluo também o *live cinema* e outras formas fílmicas. O cinema ao vivo ou *live cinema* é um gênero relativamente novo que não passa por maneiras tradicionais de se realizar um filme. O registro do produto final não é a regra. O

8 Benjamin, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre, RS: L&PM, 2019.

9 Expressão latina que significa aqui e agora, usada por alguns filósofos para indicar uma atitude de se viver e apreciar a realidade presente e ausência de ilusão.

improviso e as tecnologias digitais predominam. A performance dos artistas envolvidos se sobrepõe e o espectador é parte dela. Os espaços de produção/exibição são tangíveis. Mesmo com alguns desses elementos dialogando com o teatro, a relação é diferente e, certamente, mais próxima da performance. O programa performativo, de acordo com Eleonora Fabião, conta com "ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio."[10] Nesse aspecto, Fabião nos confirma que a temporalidade do programa é diferente da de um espetáculo ou mesmo de um ensaio.

Atravessamos todo o século XX, e as formas de consumo do cinema, sobretudo das massas, continuou física e reproduzida. Na música, por exemplo, os discos mudaram de material e passaram do registro analógico ao digital, mas o objeto ainda era tangível. A televisão, diziam, era uma ameaça ao cinema. O que se viu foi que não, pelo menos não foi o principal causador da queda de bilheteria e o fim dos superestúdios no mundo pós-guerra. Ao contrário, as grandes bilheterias atravessaram o século mesmo que em alguns momentos isso não se desse de forma tão exponencial. Ainda enfrentou a ameaça do *home video* e seus aparelhos de videocassete e reprodutores de DVDs. Hoje, considerando o primeiro quarto de século – ainda em curso –, percebemos que há um aumento do consumo de produtos das artes audiovisuais, com destaque para filmes e séries. E a internet tem uma grande colaboração no volume e na forma. A aceleração de megabites de navegação faz com que consumamos *streaming* sem que o tempo de acesso seja um obstáculo. Quando a pandemia eclodiu, provedores e distribuidores de audiovisual,

10 Fabião, Eleonora. "Programa Performativo o corpo em experiência". Revista do LUME – *Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais* – UNICAMP. n. 4, dez. 2013. Disponível em: https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276.

as plataformas digitais, já estavam presentes e concorrentes ao cinema. Mas as artes da cena como teatro, dança, circo e música mantinham-se presenciais. Ou seja, o veículo que o teatro percorreu durante a pandemia não era uma novidade, nunca consumimos tanto através das telas. A novidade talvez fosse a quase excepcionalidade do teatro em telas.

Uma pesquisa realizada pelo Itaú Cultural e pelo Datafolha, apresentada em 22 de julho de 2021, indica uma absorção das atividades culturais no ambiente *on-line*. "O consumo de apresentações artísticas de teatro, dança e música disparou. No ano passado, 20% dos indivíduos diziam que consumiam esse tipo de atividade no ambiente *on-line*. Neste ano, o índice dobrou e subiu para 40%."[11] Mas é importante fazer uma observação: o *ano passado* era 2020 e os teatros cerraram suas portas em março, logo após as férias de verão e o carnaval. A pesquisa não traz dados sobre o consumo *on-line* de teatro, dança e música antes da pandemia. Outro dado interessante da pesquisa: desse público, 80% afirmaram querer manter essa forma de consumo, mesmo com a volta à normalidade.

Como espectador, eu consumia uma média mensal de 6 peças teatrais entre espetáculos profissionais, experimentais e estudantis. Com a pandemia do Covid-19 esse número caiu para menos de 1 espetáculo/mês, considerando os diversos formatos difundidos pela internet, desde peças ao vivo até os formatos mais híbridos que quase alcançam o registro completo da peça e o gravado previamente na íntegra. Dentre as peças inteiramente gravadas, incluem-se espetáculos de companhias reconhecidas que disponibilizaram seus materiais nas redes. Inicialmente me veio à memória um projeto de gravações de

11 Consumo virtual de atividades culturais cresce na pandemia, aponta pesquisa Itaú Cultural/Datafolha | Itaú Cultural (itaucultural.org.br).

peças no início dos anos 2000 para divulgação pela internet. Não era raro chegar às peças de maior bilheteria com artistas mais conhecidos do grande público e encontrar um caminhão com gerador de energia para uma equipe de filmagem. Parecia interessante a proposta, mas não vingou. O que se dizia era que o teatro tem de ser "experimentado".

Quando as peças registradas antes da pandemia, sobretudo as de maior sucesso de crítica e público, foram disponibilizadas para serem vistas em casa, amigos entusiasmados compartilhavam os *links* e eu já fazia minhas duas listas: as peças 'para ver' e as 'para rever'. Era uma oportunidade! De repente a lista ficou excessivamente longa, além das brasileiras, ainda acrescentei peças francesas, italianas, portuguesas e americanas. Companhias e grupos teatrais de prestígio, nacionais e internacionais, deixavam *links* abertos para acessarmos de casa materiais de seus próprios acervos. No fim daqueles dois primeiros meses de pandemia, vi uma peça portuguesa e revi uma comédia musical. Depois disso, só assisti a peças inéditas.

Das inéditas que vi, não me recordo do título de nenhuma sem que uma busca seja feita ao menos em publicações de amigos ou em *sites* de pesquisa. Essa afirmativa parece incauta, mas num trabalho atravessado pela memória, bem como em outros diversos, acredito, o autor é, está ou faz parte do objeto. Outra observação relevante, nas peças vistas em casa, eu estava sempre sozinho – com exceção de duas, fato que certamente influencia a minha experiência virtual e a distingue do que habitualmente fazia, já que frequentemente ia acompanhado ao teatro. Entretanto, não credito o esquecimento das peças somente ao fato de estar desacompanhado, afinal, também não me recordo das de quando havia companhia. E seguindo

o conceito de memória do sociólogo Maurice Halbwachs[12], as minhas memórias são coletivas, mesmo quando estou só. Ao assistir uma peça não estou restrito a uma memória individual e sim à coletiva, ou seja, aos grupos com os quais tive contato. O primeiro ponto que levo em consideração para tal esquecimento diz respeito a três momentos: o pré, o durante e o pós-teatro. Ir ao teatro é, no sentido debordiano[13], um espetáculo.

O pré-teatro é o momento de preparação, tudo aquilo que antecede. Já aconteceu meses antes como quando compro o ingresso no momento em que planejei uma viagem internacional ou poucos minutos antes da peça num convite de última hora. Geralmente ocorre no período de uma semana. E no final desta etapa a escolha da roupa, do meio de transporte, do trajeto mais rápido, da carona, da expectativa de ir e vir, de sair do espaço doméstico, em suma, de ir ao teatro.

O durante posso decupá-lo em três momentos: a chegada, o durante a peça e a saída. Na chegada muitas vezes há o ápice da espetacularização, do ato de ver e ser visto, de encontrar amigos, ver os artistas, sentir-se importante caso a noite seja para convidados ou dia de estreia. É o espetáculo antes da peça. É o que unifica e estratifica. Unifica, pois somos todos parte consumidora de arte. Estratifica, pois, ainda conforme Guy Debord, a sociedade do espetáculo é a perda da unidade do mundo, mas dentro do próprio espetáculo há um jogo de faz de conta. Faz de conta que somos todos iguais e faz de conta que cada um é especial. Então há o durante a peça, momento que retomarei mais a frente ao falar da experiência virtual. E o último momento, ainda dentro do espaço teatral: a saída. Parte

12 Halbwachs, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA, edições Vértice, 1990.

13 Debord, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

do evento, a saída retoma quase sempre os aspectos da chegada. Quase sempre suas variações são resultados da peça assistida (ou da aura da peça vista).

O pós-teatro, no que diz respeito à peça vista, é o momento de comentar a encenação, partilhar as percepções, impressões, críticas. Isso quando a peça é boa. Uma vez ouvi de um diretor que peça boa é peça comentada, na maioria das vezes concordo com essa afirmação. E esse é o ponto de interrogação suscitado ao ver uma peça em especial que uso como exemplo, vamos chamá-la de peça P. Essa peça P foi vista pelo celular enquanto refletia sobre o que queria como objeto deste artigo. A peça em questão foi encenada por um diretor teatral em voga, bastante premiado nos últimos anos, no Rio de Janeiro. A cena do teatro na tela do celular é monótona e me pareceu revelar o que Peter Brook define como teatro morto, em tradução portuguesa. Em tradução brasileira[14], teatro moribundo. Cito-o: "o Teatro Moribundo aborda os clássicos sob a perspectiva de que, em algum lugar, alguém descobriu e definiu como a peça deve ser representada". As peças *on-line* patrocinadas, às vezes exibem as logomarcas das empresas o tempo todo. E a peça P tinha 3 cantos com logomarcas e 1 canto com um intérprete de libras. O valor da arte pelo mercado é exposto durante toda a encenação. É uma forma de fetiche, no sentido marxista, com relação à arte. E visualmente poluidor para uma tela tão pequena.

Assistindo à peça P, eu percebo que, apesar de toda a poluição visual, ver no celular é melhor do que a experiência de ver na televisão. Há uma estabilidade e uma estaticidade da sala de TV, isso devido, sobretudo, ao caráter doméstico do ambiente. A sala, sendo doméstica, é um ambiente de repetição. A memória se afeta menos no ambiente de repetição do que no de

14 Brook, Peter. *O Espaço Vazio*. Op. cit., p. 17.

novidades. Portanto, torna o ambiente monótono. Já é, então, uma distinção que altera a relação memória-teatro.

A mobilidade da tela do celular deixa a peça mais ágil, todavia, ao mesmo tempo, o aparelho de telefone é também doméstico. As emoções chegam mais facilmente dentro do espaço do doméstico, do espaço dos rememorares íntimos e familiares. Porém, no espaço do teatro estamos guardados pela ausência de luminosidade. Além disso, no espaço do doméstico há uma repetição dos lugares, da vestimenta, da programação ou da não programação, da não-festa, aquela que não antecede [do latim *ante* (antes) *cedere* (ir), ou seja, aquilo que vem antes] o espetáculo. Tudo aquilo que antecede o espetáculo já é um lugar de memória[15], pois já o arquitetamos desde muito antes do abrir da cortina. A experiência doméstica exige menos preparação e menos planejamento. E a experiência, enquanto memória, é como o que Paul Ricœur, a partir da obra *Matéria e Memória* de Henri Bergson, chama memória-hábito. O filósofo francês nos propõe uma divisão entre hábito (memória-hábito) e memória (memória-lembrança). Sendo o hábito aquilo que experimentamos cotidianamente, sobretudo no espaço doméstico. Hábito é o que se repete sem que se perceba, ou seja, é também memória, já que é do passado, e de repetição, acontecendo livre e espontaneamente. E a memória (lembrança) é aquela que não está em nossos gestos cotidianos, precisando ser solicitada, pois o rememorar é sempre estimulado, mesmo quando espontâneo.

Ora, essa relação do teatro e da memória, sendo condenada, como dissemos, pela efemeridade do espetáculo, não poderia ser perdoada dada sua riqueza de novas imagens (e memória-lembrança são somente imagens!) que estes três momentos do

15 *Lugar de memória* é um conceito de Pierre Nora.

durante a peça (chegada, durante e saída) nos proporciona? Todas essas novas imagens provêm desde a reunião da sociedade do espetáculo, quando da entrada ao teatro, à saída da peça, no momento final.

A falta de registro e de historiografia do teatro brasileiro fazem com que se solicite tanto à memória, questionando-a. Afinal este é o grande embate entre a história e a memória. A história tem o dom de oficializar. "A memória é sempre suspeita para a história", afirmou Pierre Nora[16], pois muitas vezes é a única forma que temos de chegar ao passado. E no Brasil, pela escassa escrita da história e da historiografia do nosso teatro, faz-se indispensável recorrer à memória, já que ela é única via possível de se alcançar, mesmo que esparsamente, a história do teatro brasileiro. Para os críticos à memória Ricœur escreve:

> À memória é atribuída uma ambição, uma pretensão, a de ser fiel ao passado; a este respeito, as deficiências relacionadas ao esquecimento [...] não devem ser tratadas imediatamente como formas patológicas, como disfunções, mas como o avesso de sombra da região iluminada da memória, que nos conecta ao que aconteceu conosco fazendo-se memória. Se podemos reprochar à memória por mostrar-se pouco confiável, é precisamente porque ela é o nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo de que declaramos nos lembrar. Ninguém faria o mesmo reproche à imaginação, na medida em que esta tem como paradigma o irreal, o fictício, o possível e outras características que podemos dizer não posicionais. (RICŒUR, 2000, p. 26, tradução nossa)[17].

Nesse ponto faço uma pequena digressão sobre a imaginação, pois talvez esta possa faltar – não o tempo todo – nas peças *on-*

16 Nora, Pierre. "Entre memória e história: a problemática dos lugares". Tradução de Yara Aun Khoury. São Paulo: Projeto História – *Revista do Programa de Estudos pós-graduados em História e do departamento de História*. Vol. 10, 1993.

17 Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions de Seuil, 2000.

line e, assim, abrir suas portas para o teatro morto. Inobstante, há de se levar em conta as dificuldades de se produzir, ensaiar e apresentar durante um período de aguda crise sanitária.

Retomando o espaço doméstico, há menos elementos de surpresa (em oposição ao esperado, ou seja, aquilo que é de hábito) contrariamente ao que antecede quando se está no espetáculo (seja no da sociedade ou no teatral). Talvez o elemento inesperado que se possa ter durante a transmissão *on-line* seja um corte de internet ou um celular sem bateria, o que provocaria, mesmo que momentaneamente, a interrupção da peça. Mesmo assim são problemas que estão no âmbito do doméstico e do cotidiano. Regularmente recarregamos nossos celulares e, também regularmente, sofremos problemas de conexão – tanto de quem recebe quanto de quem transmite a peça. Além de outras interrupções domésticas: cachorro, interfone, telefone chamando, notificações a todo instante na tela do celular e incontáveis interferências recorrentes no âmbito da casa de cada um.

Ausência de imaginação e de expectativa de surpresa é o que experimento quando vou à ópera ou ao balé no Rio de Janeiro e em determinado momento, durante a representação, me dou conta de que estou admirando a arquitetura do Theatro Municipal, prédio cuja monumentalidade se sobressai ao espetáculo. Já houve exceções, raras, mas eu prefiro falar em linhas gerais e, assim, seguir o dito popular considerando a exceção que confirma a regra. Para Peter Brook, a "Grande Ópera, sem dúvida, é o Teatro moribundo levado ao absurdo". É o lugar onde tudo deveria mudar, mas nada muda. Essas experiências são o teatro moribundo, pois no teatro vivo eu me concentro nos signos verbais e nos não-verbais, sou embarcado pela fantasia junto ao que vejo. Não há tempo para memórias curtas, é como escutar as notas de uma música, cuja memória só existe, afirma Ricœur, quando a música acaba. É um dos mistérios da memória que mais me fascina! Já me perguntei: quanto tempo pode durar o presente, ou seja, quanto tempo dura o momento que ainda não é passado o suficiente para dele haver memória? É possível ralentar o presente, mesmo que em notas de música. Uma afirmação que me agrada: pensar sempre em ralentar o presente a fim de guardar o momento de suspensão e manter o teatro vivo.

Por fim, é preciso reocupar os espaços do rito teatral que pressupõem plateia e sua relação com a cena. E é preciso haver o ritual para purgar a culpa trágica. A purgação no ritual é dupla, do espectador (sua catarse), mas também do artista. Tanto na tragédia quanto na comédia, afinal nesta última se espera o riso, que é catártico para quem está em cena. Teatro? Por isso também é uma arte necessária. E para ser necessária e boa a arte teatral não tem de ter obrigação. Nem pedagógica! Escrevo sobre isso porque estamos em um período no qual um grupo imputa à arte uma função virtuosa, inclusive religiosa. A arte deve ser espontânea para poder ser da criação (*criare*), da recreação (*re-criare*) e da imaginação. Para ser tudo isso ela deve ser livre. E sendo livre ela provoca expectativa no espectador, reduzindo-se a previsibilidade. Por isso devemos sempre manter vigília a fim de garantir sua expressão democrática.

CIÊNCIAS SOCIAIS

O PAPEL DAS IMAGENS E DAS EXPOSIÇÕES NA RECONSTRUÇÃO DAS TRAMAS HISTÓRICAS

JACQUES LEENHARDT

Antropologia e arte contemporânea: a articulação entre estas duas áreas me estimulou a escolher um objeto aparentemente modesto – a capa do catálogo da exposição *Histórias mestiças,* com curadoria de Adriano Pedrosa e Lilia Schwarcz, de 2014, no Instituto Tomie Ohtake de São Paulo.[1] Através dela, gostaria de questionar as possibilidades que temos hoje de construir, pela imagem e sua exposição, as histórias nas quais estamos enredados e dentro das quais construímos a nossa relação com o Outro.

Capa

A capa exibe três séries de vinhetas, uma acima da outra, cada uma formando algo como uma sequência cinematográfica. Na ordem, de baixo pra cima, apresenta:

1 Pedrosa, Adriano e Schwarcz, Lilia. (Orgs.). *Histórias mestiças: catálogo.* São Paulo: Editora Cobogó, Instituto Tomie Ohtake, 2014.

Histórias mestiças, 2014
Capa do catálogo

– um conjunto de retratos fotográficos de índios Yanomami intitulado Marcados, de autoria de Claudia Andujar, clicados entre 1983 e 1984.

– imagens pintadas entre 1771 e 1773 por Joaquim José de Miranda, representando diversas cenas da expedição conduzida por Afonso Botelho de Sampaio e Sousa no sertão de Tibagi (Paraná), então habitado pelos Índios Kaingang.

– Uma série de desenhos de Taniki Manippi-thery, da nação Yanomami.

São como três filmes – ou, ainda, três roteiros de exposição – se desenvolvendo paralelamente no livro a partir dessa capa. Os fios que se entrelaçam seguem simbolicamente através de outras obras, em toda a exposição, proporcionando ao visitante uma experiência cujo projeto a capa sintetiza. Pretendo me valer desse dispositivo gráfico para mostrar uma genuína estratégia em operação, que possibilita entender o que pode e deve ser, hoje, uma história crioulizada[2] dos Outros.

* * *

O que chama a atenção, de saída, nessa capa, é a ostentação da *multiplicidade*: a história se escreve no plural e se desdobra em uma série de registros distintos e, eventualmente, contraditórios. São apresentados três planos: o das temporalidades históricas, no qual se evoca o passado colonial; o do presente dos atores e o das memórias sociais. Cada plano é ilustrado por meio

2 O termo linguístico de *crioulização* descreve o processo que gera um idioma crioulo a partir de um idioma de partida em contato com outros. Édouard Glissant destaca que as mestiçagens linguísticas "crioulas" podem, de acordo com os períodos, assemelhar-se a *dialetos, línguas, falas ou linguagens*, ou seja, no sentido ampliado utilizado por Glissant, a crioulização é miscigenação de materiais culturais, idiomas, artes, poéticas, produzindo, conforme as circunstâncias, configurações diversas, muitas vezes inesperadas. (Ver: Glissant, Édouard. *Le Discours antillais*. Paris: Seuil, 1981, p. 330.

de uma mídia específica: desenho, pintura e fotografia. Cada documento remete, portanto, à história das técnicas expressivas, das imagens e dos tipos de relatos.

O sistema de conexões simbólicas que se elabora nessa capa tem a sua origem na época da colonização das terras da América do Sul pela Europa e se estende até a atualidade planetária da globalização.

Este destaque preliminar é um convite à experimentação – necessariamente perturbadora – da multiplicidade das leituras a que todo material histórico e cultural instiga. A esse respeito, Lilia Schwarcz salienta que a palavra *mestiçagem,* que pode ser aplicada a essa experiência, não só remete à *mistura*, como também à *separação* dos elementos que a história amalgamou. Diz que foi este o grande desafio da exposição, cujo conceito de História é não só mestiço como também plural[3].

As implicações dessa pluralidade surgem de imediato na fotografia que Luiz Felipe de Alencastro comenta no catálogo:

3 "Mestiçagem lembra não só mistura como separação - e esse foi o grande desafio dessa exposição, cuja noção de História é não só mestiça, como plural." Pedrosa, Adriano e Schwarcz, Lilia. (Orgs.). *Histórias mestiças.* Op. cit., p. 53.

João Ferreira Villela

A ama escrava Mônica e o menino Augusto Gomes Leal, (Pernambuco), c. 1860

> O mistério dessa foto feita há 130 anos chega até nós. A imagem de uma união paradoxal, mas admitida. Uma união fundada no amor presente e na violência pregressa. Na violência que fendeu a alma da escrava, abrindo o espaço afetivo que está sendo invadido pelo filho de seu senhor. Quase todo o Brasil cabe nessa foto.[4]

Sabemos de que maneira essa imagem poderia ser colocada a serviço da argumentação outrora desenvolvida por Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala*[5]. Na sua obra, o sociólogo destacava a riqueza das relações pessoais que podiam prosperar no espaço fechado dos *engenhos* patriarcais do Brasil colonial. Entretanto, olhando mais de perto, essa mesma imagem remete de maneira igualmente clara à condição alienante gerada pela escravidão, aspecto que vem alimentando o debate crítico acerca da obra de Freyre há cerca de um século, na acusação feita ao autor de subestimar – e, até mesmo, de ocultar – a violência social que prevalecia no universo patriarcal.

À primeira vista, a fotografia de Villela parece trazer uma confirmação da tese de Freyre, ao apresentar uma cena na qual as raças se mesclam sob o signo do afeto. Mas a mesma tese se sustenta com dificuldade quando se atenta para o que poderíamos chamar de seu *fora-de-campo sociológico*, que salta aos olhos quando se atenta para o intenso contraste que existe entre o gesto do menino, todo ternura e abandono, e a rigidez do corpo da mulher, enfiada no seu vestido de ocasião e olhando fixamente para a lente do fotógrafo. De fato, na imagem colidem dois mundos estranhos um ao outro. O dia a dia da época os unia intimamente, mas o observador contemporâneo percebe, nesta aproximação forçada, a evidência de uma relação reificada.

4 Alencastro, Luiz Felipe de. In: Pedrosa, Adriano e Schwarcz, Lilia. (Orgs.). *Histórias mestiças.* Op. cit., p. 137.

5 Freyre, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal.* Rio de Janeiro: 1933.

Como aponta enfaticamente Luiz de Alencastro, a criança invade o espaço da escrava, pois "ela é a sua coisa, por amor e por direito de propriedade"[6]. Embora ocupe a maior parte do espaço do retrato, a ama de leite desaparece enquanto pessoa. Sua presença designa uma função ancilar em um sistema de relações sociais desiguais. Repousando, inúteis, no seu colo, as mãos da mulher dão conta da incomunicabilidade entre ela e a criança, não estando ela envolvida na mesma relação de amor e intimidade como a da criança que acolhe. Pelo menos, não naquele instante preciso que, voluntariamente ou não, o fotógrafo registrou para o nosso olhar extemporâneo como registro de uma situação social brutal. Foi preciso a época se distanciar de nós para que a imagem da reificação do corpo dessa mulher se tornasse emblemática do sistema escravocrata, ao mesmo tempo que nos convida a formular a indagação epistemológica trazida, em qualquer exposição, pelos documentos que exibem aos nossos olhos seu pacote de ambivalências.

É exatamente por conta desta ambivalência que a *exposição*, como dispositivo de reflexão, assume hoje uma relevância renovada.

O período crítico iniciado nos anos sessenta nos ensinou a desconfiar de nossa maneira de pensar a alteridade: logocentrada, eurocêntrica, colonial, paternalista etc. As Ciências Sociais passaram a se conscientizar de que a figura do Outro que haviam construído ao longo de um século era, na maioria das vezes, não mais que um reflexo de preconceitos europeus. Esse olhar crítico sobre si, conduzido pela batuta dos mestres da desconfiança que foram Marx, Freud e Nietzsche, impulsionara a consciência da relatividade dos nossos conhecimentos sem, entretanto, resolver o problema fundamental: como, no plano cognitivo, 'sair da

6 Pedrosa, Adriano e Schwarcz, Lilia. (Orgs.). *Histórias mestiças.* Op. cit., p. 292.

caixa', atendendo a exigência dessa conscientização crítica, e conhecer realmente o Outro como Outro?

Esta questão vem assombrando desde então as Ciências Sociais que se debruçam sobre as culturas não europeias, como atesta *Différence & identité* de Jean Fonkoué[7]. Entre outros autores envolvidos com as questões pós-coloniais, Valentin Yves Mudimbé destacou a condição de *palimpsesto* das construções cognitivas[8]. Por remeter à ação de raspar e apagar, a metáfora do palimpsesto ajuda a entender que todo conhecimento novo implica no apagamento de um antigo. E, no entanto, como lembra com pertinência a metáfora, sempre resta algo do antigo saber. A História e a memória, o passado e o presente, nós e os demais, todas essas configurações se recompõem o tempo todo, por sucessivas camadas, ao longo da evolução histórica dos conhecimentos, a cada vez fabricando uma nova narrativa. Um palimpsesto nunca é uma página completamente branca.

Assim vem se delineando um horizonte metodológico no qual o conhecimento se pensa menos como mero saber, escorado na alternativa entre o verdadeiro e o falso, do que à maneira de uma hermenêutica na qual todo aprendizado exige desaprender e todo fiar implica num desfiar.

7 Fonkoué, Jean. *Différence & identité, Les sociologues africains face à la sociologie.* Paris: Silex, 1985.

8 Mudimbé, Valentin Yves (Vumbi Yoka Mudimbé). *L'Autre face du royaume. Une Introduction à la critique des langages en folie.* Lausanne: L'Âge d'homme, 1973.

I. Primeira faixa

Claudia Andujar
Yanomami 03, 1970

As fotografias de Claudia Andujar, cuja série estampa a capa, também expressam a força do *fora-de-campo*, de um não-dito, de uma conotação cuja lógica o espectador deve decifrar. Diante daqueles retratos, pergunta-se primeiro a razão da presença dos números que cada uma das pessoas carrega amarrado no pescoço. Vale dizer que Claudia Andujar realizou esse trabalho fotográfico, que podemos qualificar de *documental,* no bojo de uma campanha de vacinação que se tornara necessária após a invasão, alguns anos antes, do território Yanomami por brancos que espalharam determinados vírus. A consequência foi uma catástrofe sanitária que dizimou a população. Nesse contexto sanitário, os números pertenciam a um sistema de identificação que facilitava a organização do trabalho, como era a praxe das campanhas de vacinação. Obviamente, tal método de identificação batia de frente com a cultura dos índios e sua forma própria de nomear as pessoas, o que a fotógrafa sentiu intensamente e, com certeza, a motivou a empreender esse trabalho fotográfico.

Além disso, logo no início do trabalho, Cláudia Andujar se debruçou sobre a fragilidade de determinadas comunidades ameaçadas. A famosa reportagem *Minimata*[9], do norte-americano Eugene Smith, sobre o lançamento de metais pesados na baía de Minimata pela empresa japonesa Shin Nippon Chisso, alcançara impacto mundial e direcionou sua concepção do papel do fotógrafo para as questões da sobrevivência.

Ao chegar ao Brasil em 1955, Claudia Andujar dirigiu logo seu olhar para as comunidades dos índios Yanomami, preocupada com a iminência da sua extinção. Suas fotografias constituem-se como uma frágil memória prolongando os cuidados que,

9 Smith, W. Eugene and Smith, Aileen M. *Minimata*. New York: Holt, Rinehart and Winston Ed., 1975.

por outro lado, ela lhes dispensava. Além disso – mas ela só perceberia muito depois[10] – essa série chamada *Marcados* (ca. 1980) remetia a uma experiência pessoal trágica: a aniquilação de sua própria família judia húngara nos campos de concentração nazistas. A numeração das pessoas, prática de sinistra memória, acrescenta um significado pessoal dramático a esta série com ares de documentário.

Como lembra Adriano Pedrosa, a exposição *Histórias Mestiças* se insere num movimento de ruptura com a escrita linear e eurocêntrica característica da História da Arte. No espaço da globalização, todos os destinos estão inextricavelmente vinculados por conta das interações que os moldaram, e cuja memória ficou conservada no coração dos atores de hoje. Este é o caso de Cláudia Andujar.

II. Segunda faixa

Através das pinturas de Joaquim José de Miranda, a capa de *Histórias Mestiças* propõe outra maneira de abordar a ambivalência das imagens[11]. Comandante militar de expedições portuguesas em territórios índios em 1771-1772, Afonso Botelho de Sampaio e Sousa foi destituído do posto e perdeu a patente por ter conduzido suas incursões de forma desnecessariamente violenta e cruel, contrariando a política do Marquês de Pombal, que pretendia fazer daquelas tribos índias aliadas contra as intenções expansionistas da Espanha na região fronteiriça de Sacramento.

10 Conversa com o curador Thyago Nogueira in: *Catálogo da exposição: Claudia Andujar: no lugar do outro.* São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2015, p. 245.

11 Ribeiro, Maria Izabel Meirelles Reis Branco. "A Narrativa de Joaquim José de Miranda: entre os fatos e as referências do desenho". Fundação Armando Álvares Penteado, 2016.

Marcadas por uma forte preocupação apologética, estas cerca de quarenta aquarelas certamente foram produzidas alguns anos após os acontecimentos para servir de prova no processo de reabilitação (1778) de Afonso Botelho de Sampaio e Sousa, quando o Marquês de Pombal perdeu o poder em Lisboa[12].

Essa "história em quadrinhos" conta o "encontro" das tropas portuguesas com a tribo dos Índios Kaingang. Nessa série de imagens, o evento de rara violência que gerou a reprovação do responsável parece ocorrer da forma mais pacífica, pelo menos ao longo das primeiras trinta e cinco ilustrações. De chofre, na trigésima sexta, muda o clima. O pintor alinha no chão vários corpos de portugueses crivados de flechas, provocando grande espanto no observador. O implícito dessa ruptura na narrativa é que os Índios, com quem os Portugueses conversavam até então calmamente, mudaram de atitude, sem motivo algum, traindo a sua confiança e os massacrando. Como para dar mais crédito à tese mentirosa, a sequência das pinturas oferece, com a aquarela n° 37, novamente, um face a face no qual os europeus se mantêm imóveis e dão a impressão de perfeito autocontrole. Reproduzindo o efeito de espanto e sem mais explicações, a aquarela n° 38 exibe, de súbito, portugueses feridos sendo socorridos por religiosos e soldados. O relato se encerra com o enterro dos soldados portugueses (falta a imagem n°39) e a visão do campo de batalha onde só restam portugueses (imagem n°40). Os índios sumiram ou foram aniquilados?

A encenação visa a convencer o tribunal de reabilitação de que os índios, depois de terem cometido seus crimes, foram embora, deixando os pobres portugueses enterrando seus mortos. O pintor soube gerar o sentimento de que esses selvagens eram traiçoeiros

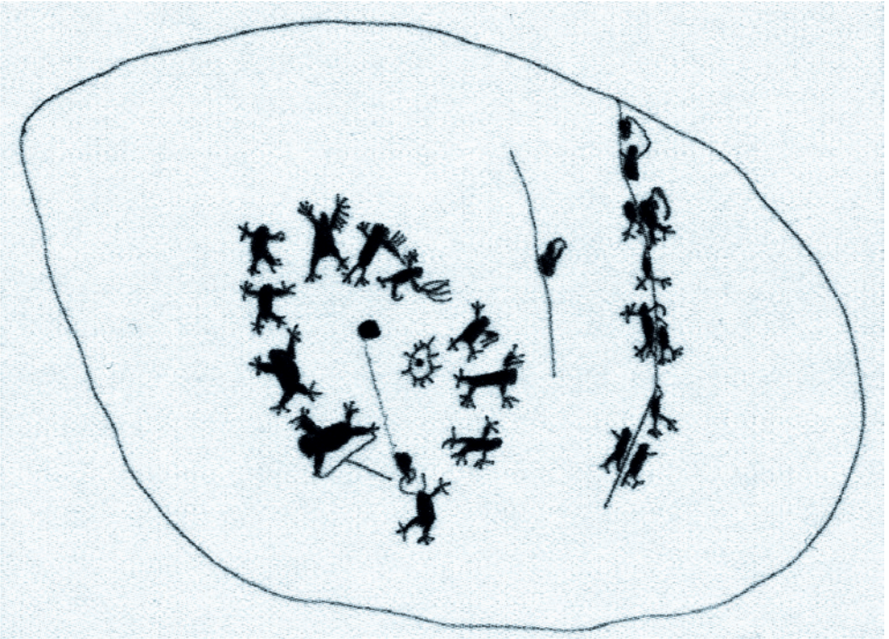
12 Ver: Bellotto, Heloísa Liberalli. *Autoridade e conflito no Brasil Colonial: o governo do Morgado de Mateus em São Paulo.* 1765-1775. 2ª. ed. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2007.

e violentos, ao passo que os valentes portugueses, vítimas de um cruel ardil, mostraram controle e comedimento sob o comando de Afonso Botelho de Sampaio e Sousa. Entretanto, ao contrário do que sugere a sequência que leva até a imagem final, os documentos históricos apontam que o Marquês de Pombal fora informado do massacre total da comunidade Kaingang, o que despertou a sua ira e motivou o afastamento do militar.

As pinturas de Joaquim José de Miranda desenvolvem, portanto, dois planos distintos de significado. De um lado, expõem a visão dos europeus como vencedores de tribos selvagens, conforme o modelo recorrente na representação das conquistas coloniais. Por outro, essa representação da "missão civilizadora europeia" oculta um segundo combate, que opunha os militares da frente em guerra contra os espanhóis e a política "esclarecida" do governo de Pombal. Foi nesse contexto que se deu a operação de falsificação da História da qual o pintor foi cúmplice.

A mentira que pretende explicar o desaparecimento dos Kaingang só pode emergir como tal à luz do contexto no qual Miranda pinta suas aquarelas. O cenário político que cerca o processo de reabilitação é que permite datar as imagens e interpretá-las. De fato, foi necessário o Marquês de Pombal, que tinha certa ideia da dignidade dos Índios e, consequentemente do seu lugar possível no sistema político da colônia, se tornar ele próprio politicamente um *derrotado* após décadas de poder, para que essas imagens fossem viabilizadas, produzidas pelo pintor e, por fim, que se tornassem verossímeis aos olhos dos juízes a ponto de convencer o tribunal: Afonso Botelho de Sampaio e Sousa foi reabilitado. Fora desse contexto, a História continuaria veiculando o estereótipo da missão pacificadora das tropas da Coroa portuguesa, em vez de dar conta do fato de que a conquista das terras do Brasil adentro acabara aniquilando quase por completo a nação dos Kaingang.

III. Terceira faixa



Taniki Manippi-theri
desenho com caneta hidrográfica sobre papel Fabriano, ca. 1970

A terceira faixa de imagens que enfeita a parte superior da capa do catálogo mostra uma série de desenhos de Taniki Manippi-theri, da nação Yanomami. Foram feitos nos anos 1970, com caneta hidrográfica, em folhas de papel fornecidas por Claudia Andujar. "Taniki, então um jovem xamã, desenhava livremente e seus traços acompanhavam histórias que ele contava acerca da morte de uma mulher Yanomami, dos sofrimentos de seus parentes, da importância da cremação, da libertação da alma, da energia vital, do ato de guardar cinzas[13]".

A nossa cultura tem dificuldade para entender como funciona a expressão – aqui gráfica – no âmbito do ritual xamânico. É para nós difícil conceber a maneira como esses desenhos articulam-se ao relato que acompanhou a sua realização por Taniki e como esses desenhos e o relato, juntos, expressam a dor, o poder dos rituais e o destino das almas.

Essa dificuldade em ligar dois mundos tão profundamente estranhos um para o outro fundamenta, de certa forma, o trabalho artístico de Cláudia Andujar: uma tentativa de revelar ao Ocidente, através da imagem fotográfica e eventualmente em movimento, a existência de um mundo de pensamentos e sensações mais amplo do que aquele que a nossa percepção cotidiana conhece. Entretanto, nossa civilização europeia está lentamente se conscientizando dos limites impostos pelo seu foco no *indivíduo* e o pouco espaço que reserva àquilo que diz respeito à comunidade ou ao coletivo. Atuando no seio de uma comunidade da qual são o ouvido atento e aconselhador, os curandeiros Yanomamis abordam, através do transe, um universo de significados que chamam de "mundo dos espíritos". A etnologia descreveu bastante esse mundo, do qual nos é difícil discernir os contornos, a partir dos trabalhos de Lévy-Brühl e do

13 Pedrosa, Adriano e Schwarcz, Lilia. (Orgs.). *Histórias mestiças.* Op. cit., p. 111.

conceito de *participação*. Estamos começando a entender que é certamente o produto de uma técnica de inteligência ao mesmo tempo intuitiva e perceptual, menos estritamente intelectual que a nossa, uma capacidade de intelecção que podemos ter perdido ou deixado ociosa.

Roger Bastide estudou muito os fenômenos de transe no *candomblé* afrobrasileiro. Destaca que a participação na cerimônia equivale à genuína passagem de um mundo para outro, de tal modo que o que vale em um, não tem serventia no outro. Isso se verifica com os objetos, as percepções e os comportamentos. Para realçar o fato de que o transe não tem qualquer vínculo com qualidades perceptuais que estariam relacionadas a uma raça e, portanto, que não é coisa de africanos ou de negros, e menos ainda de doentes ou psicopatas, ele esclarece: "Um branco que aceitou determinados rituais enreda-se nas ligações místicas africanas e um negro que se afasta do *candomblé* não é mais um africano…"[14].

Portanto, o transe é fundamentalmente relacionado ao fato de que o sujeito pertence a uma comunidade da qual compartilha os rituais e as crenças. O ingresso na comunidade dos espíritos envolvida no ritual é que gera a eficácia do tabu e o conhecimento ampliado revelado pelo transe. Bastide insiste na dimensão cognitiva deste ato de consciência, até mesmo de vontade, que possibilita o transe e o torna eficaz. O interdito como a iluminação dependem da capacidade de se conectar com os espíritos, que são, de certa forma, a hipóstase da coletividade. Escreve: "Todo homem, quem quer que seja ele (você, eu, as pessoas que moram em qualquer lugar no vasto mundo), tem

14 Bastide, Roger. "Le principe de coupure et le comportement afro-brésilien". Anais do *31º Congresso Internacional de Americanistas*. Anhembi, São Paulo, vol. 1, 1955, edição eletrônica por Jean-Marie Tremblay, Les Classiques des sciences sociales, p. 8.

um deus de 'cabeça', um *Orixá,*[15] mas a maioria não sabe. Cada *Orixá* comanda determinados tabus alimentares ou sexuais; enquanto não conhecemos o nosso *orixá,* podemos violar impunemente esses tabus, sem temer nenhum castigo. Mas se você for iniciado, criou um elo entre o deus, a pessoa e o alimento e, de agora em diante, a corrente mística passa de um objeto para outro. Neste caso, a violação do tabu, o *eho,* como chamam os membros das seitas *nagô,* a *quizila,* como dizem os membros das seitas banto, resulta imediatamente para a pessoa em doença, infortúnio ou morte"[16].

A dificuldade que temos em entender a seriedade do que acontece para além desse corte é, para nós ocidentais, um problema filosófico. É a questão do acesso a modos de conhecimento dos quais, em grande parte, perdemos a prática. A *Aufhebung* velha de guerra, a "superação dialética" é o principal recurso de que dispomos para suturar mundos percebidos como contraditórios. Entretanto, ela tem dificuldade para resolver a aporia da comunicação dos mundos que a globalização tornou onipresente. Já às margens da filosofia, grassaram, desde sempre, abordagens conceitualmente menos rigorosas, porém férteis. A poesia e as artes lançaram pontes por cima desses abismos, nem que seja apenas por cultivarem, como vimos a respeito da imagem, uma arte erudita da ambivalência: lembremos do famoso "mentir-verdadeiro" de Aragon! Vimos como Cláudia Andujar, no contato com os Yanomamis, pôs-se a criar uma obra a partir da necessidade de recosturar esses mundos incapazes de se falar.

Na exposição *Histórias mestiças,* a obra de Adriana Varejão também ecoa a heterogeneidade dos mundos e a ferida que os separa tanto quanto os une.

15 Um *Orixá* é um espírito ou uma divindade que encarna uma das manifestações de Olodumaré, Deus da religião Ioruba.

16 Bastide, Roger. "Le principe de coupure et le comportement afro-brésilien". Op. cit., p. 8

Adriana Varejão
Contingente Yanomami, 2003

Há muito tempo o trabalho desta artista vem confrontando as mudanças que o expansionismo ocidental provocou nos territórios indígenas e as condições de uma possível sutura das feridas que gerou.

Adriana Varejão lança mão de imagens que pertencem à iconografia da colonização, nos livros de De Bry ou de Jean-Baptiste Debret, ou ainda nas imagens tradicionalmente reproduzidas nos *azulejos* do barroco português. Acrescentando planos de fundo com carnes brutalizadas e sangue, ela perturba a narrativa bem azeitada do poder que ali se exibe. Assim, na obra intitulada *Mapa de Lopo Homem II*, ela toma ao pé da letra a metáfora das "chagas" deixadas pela história colonial.

Adriana Varejão
Mapa de Lopo Homem II, 2004

Em vez de silenciar os horrores cometidos, como vimos acerca de Afonso Botelho de Sampaio e Sousa, Adriana Varejão enfatiza a necessidade de jogar luz nos discursos oficiais e nas ocultações que muitas vezes os sustentam.

Adriana Varejão
Por uma retórica canibal, 2019

Os azulejos utilizados em muitas das suas obras propiciam uma ambivalência repleta de significados. O desenho da epopeia colonial que os cobre conta a história que os vencedores quiseram deixar para a posteridade. Entretanto, é efêmero o suporte material no qual é transmitida essa história. Às vezes um azulejo quebrou ou caiu da parede, lembrando, com a sua ausência, que o quadro geral produzido pela artista é composto e instável, e que a totalidade do relato nunca é garantida, sendo ameaçada por essas lacunas. A geometria que organiza os *azulejos* em padrão de tabuleiro aparentemente racional deixa transparecer as falhas da narrativa. A história colonial aqui se mostra eivada de silêncios que chamam, *a contrario,* um discurso complementar onde será ouvida a voz dos outros, a sua história da colonização.

Essas poucas reflexões nos ajudam a entender que, a partir da variedade e da ambivalência dos objetos expostos é que, de agora em diante, progride o nosso conhecimento. Dessa forma, supera os esforços ensejados por muitos para ocultar as vozes divergentes e apresentar uma totalidade atraente, porém fictícia. Aí está a inversão epistemológica: esses objetos, que são reputados como demonstração da verdade a serviço da qual eram convocados, estão agora fadados a significar a intrincada complexidade dos pontos de vista e a necessária crioulização dos saberes e das experiências.

O dispositivo intelectual exibido já na capa do catálogo da exposição *Histórias mestiças* convida, portanto, a repensar a nossa maneira de conhecer a cultura dos Outros, o que também implica num *aggiornamento* do conhecimento da nossa própria história e da nossa própria cultura.

Existe, em especial, um ponto para o qual essa introspecção é fundamental, considerando-se a relação da civilização ocidental com as outras culturas, que é a questão que chamamos de *relação com a Natureza*, mas que envolve, muito mais radicalmente, o

lugar do homem em um cosmos que não colocaria a Natureza em uma categoria *a priori* separada, a ponto de considerá-la como um mero objeto manuseável. Desde que elaborou o que chama de *ciência*, isto é, uma relação com o mundo concebido como *physis,* como objeto e não mais como *ordem cósmica*, a nossa civilização vive dentro de um conjunto de coisas dessacralizadas. A nossa ciência e as nossas técnicas conhecem e transformam esse mundo físico. O mistério da totalidade foi então substituído pela lógica das causalidades, iluminada pela ciência, e a finalidade histórica converteu-se no novo *meio de referência* com relação ao qual são estabelecidos os valores. Assim, a História – à qual conferimos preeminência superior – feita de mãos e vontades humanas, se tornou a única totalidade na qual sabemos nos reconhecer e reconhecer os nossos semelhantes, como ensinou Hegel.

Esta História, com H maiúsculo – que representou a forma de autoconsciência da nossa civilização no seu auge – está chegando a um ponto de inflexão e já deixamos de ser cegos quanto ao preço que pagamos por termos acreditado que poderíamos submeter o que chamamos de "a Natureza" à nossa mão. À desmedida historicização da nossa existência no mundo, estamos começando a entender que correspondeu uma ocultação das muitas redes de conexões que nos unem ao conjunto planetário e cósmico.

Ora, acreditamos que seríamos capazes de impor essa maneira de nos pensarmos em uma História a diversas culturas que haviam escolhido outro caminho ou que, por necessidade, estavam seguindo outra trilha. Até nos orgulhávamos de "levar a nossa civilização" a eles, o que chamávamos de A Civilização. A globalização nos devolveu essa ilusão como problema.

Isso nos leva de volta aos desenhos de Taniki Manippitheri, Yanomami. Estes acompanham, declarou o autor, a morte de uma mulher. E, no entanto, permanecem alheios ao nosso imaginário ocidental da morte, sempre imbuído do sentimento de solidão individual. Todos, ou quase, se organizam em figuras comunitárias, nas quais o círculo indica a coerência interna. Estamos, portanto, nas antípodas de um imaginário composto pelo mito cristão e pela exemplar solidão do Cristo na cruz. A queixa relatada no Evangelho – "Pai, Pai, por que me abandonaste?" – soa como o que há de mais alheio ao desenhista solicitado por Cláudia Andujar. Obviamente, não se trata aqui de tentar uma análise do que é representado nos desenhos: pelos motivos já expostos, seria preciso ser Pajé para ter acesso à plena compreensão daqueles sinais – ou no mínimo, membro da comunidade Yanomami para se ter alguma compreensão. O que o Pajé enxerga dentro do *cosmos* do qual faz parte a sua comunidade só pode ser distinto daquilo que enxerga o não-Pajé, isto é, o homem ocidental, a partir do seu mundo como representação e como vontade.

Eduardo Viveiros de Castro traz sobre esse ponto seu conhecimento dos índios Tupinambá. Comentando o fato de que estes, para escândalo dos padres evangelizadores portugueses, acolhiam com aparente facilidade a mensagem cristã sem abandonar a sua prática antropofágica com relação aos seus inimigos, o etnólogo explica que o canibalismo ritual constitui o âmago da forma como os Tupinambá constroem a sua socialidade e as suas relações com o Outro. Consequentemente, não pode ser apartado daquilo que as relações religiosas tecem. Assim, a célere aceitação dos ensinamentos cristãos pelos Tupinambás não significa, ao contrário do que esperavam os jesuítas, o desejo de obedecer aos dogmas católicos. É, apenas, a manifestação de uma "abertura ao outro" característica do pensamento ameríndio,

especialmente intensa no caso dos Tupinambá. Assim, seu desejo de comer o inimigo deve ser entendido como uma maneira de comunhão com ele. E Viveiros de Castro conclui: "O Outro não é apenas pensável, é indispensável"[17].

Existem culturas para as quais a *relação com o Outro* prevalece sobre a afirmação de um Eu autônomo. Obviamente, essa maneira de sentir e de pensar é profundamente alheia a uma cultura como a nossa, fascinada pela singularidade dos sujeitos e seu corolário, a *identidade*. Recaímos no questionamento formulado por James Clifford em *Malaise dans la culture* (1996): o que acontece se a identidade for percebida não como uma fronteira a ser mantida, mas como espaço onde se tecem relações e se celebram transações envolvendo ativamente um sujeito?

Esta pergunta procede de dentro mesmo da nossa civilização ocidental e não apenas da alteridade ameríndia. Tem sua origem na decomposição das comunidades históricas que constituíram o pensamento dito ocidental, reativado pelos impasses gerados pela nossa dependência do paradigma tecnocientífico. Os conhecimentos etnográficos, em especial sobre o xamanismo mongol[18], contribuem para dar novo fôlego a esses questionamentos. Artistas como Cláudia Andujar ou Adriana Varejão também almejam superar a perspectiva eurocentrista, abrindo-se assim à reativação de relações perdidas.

Este trabalho reflexivo finalmente encontra uma expressão privilegiada na forma da *exposição*, e este é o motivo pelo qual nos interessamos por *Histórias Mestiças.* Ao contrário do texto científico usual, a *exposição* ostenta duas características que se revelam especialmente pertinentes considerando o objetivo de repensar o nosso discurso sobre o Outro. O confronto visual com os objetos diz mais, e diz outra coisa, do que o mesmo objeto pode significar quando convocado num mero discurso demonstrativo. Carrega na sua materialidade múltiplos elementos referentes e, embora a sua *exposição* tenda a reduzir a pluralidade desses significados, eles rondam o objeto concreto, abrindo o imaginário dos espectadores a quem ele é proposto. Mais ainda do que a palavra, muitas vezes tolhida na frase prosaica que se pretende unívoca, o objeto *exposto* revela uma energia poética, abre o campo semântico com o desabrochar de suas qualidades estéticas. O que Édouard Glissant conseguira ao criar um misto poético de linguagem em *Le Discours antillais*, o objeto *exposto* faz por meio do poder evocativo que dele emana e se desenvolve em um campo não tão rigidamente controlado pelo conhecimento. No caso de *Histórias Mestiças*, podemos dizer que os curadores proporcionaram as condições para o espaço *expositivo* e os objetos expressarem o arco completo das possibilidades de ampliação poética.

17 Castro, Eduardo Viveiros de. *L'inconstance de l'âme sauvage.* Genève: Editora Labor et Fides, 2020, p.45.

18 Sobre esse ponto, ver as empolgantes experiências realizadas por Corine Sombrun nos dois campos culturais que são o transe xamânico mongol e a experimentação científica por ressonância magnética.

O DISCURSO IMAGÉTICO NA INTERFACE DA MEMÓRIA E DO PATRIMÔNIO

EVELYN ORRICO E VERA DODEBEI

Introdução

Vamos começar este ensaio, dando a palavra a Foucault:

> Gostaria de me insinuar sub-repticiamente no discurso que devo pronunciar aqui, talvez durante anos. Ao invés de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido por ela e levado bem além de todo começo possível. Gostaria de perceber que no momento de falar uma voz sem nome me precedia há muito tempo: bastaria, então, que eu encadeasse, prosseguisse a frase, me alojasse, sem ser percebido, em seus interstícios, como se ela me houvesse dado um sinal, mantendo-se, por um instante, suspensa. Não haveria, portanto, começo; e em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria, antes, ao acaso de seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu desaparecimento possível.[1]

Essa fala de Foucault nos remete a uma concepção cara para os analistas do discurso pela qual aquele que enuncia o faz a partir de um "já dito" que, de alguma forma, norteia o que é dito. Por esse trecho acima citado, Foucault nos introduz "nessa voz sem nome" que nos precede e que nos induz a sermos 'encadeadores' de sentidos. E continua a nos introduzir nessa rede de significados ao nos propor sermos o ponto de desaparecimento do discurso porque outros virão depois de nós para continuar essa trilha de sentidos. Isso não quer dizer que não existam mudanças, pontos de inflexão, a partir dos quais novos sentidos

1 Foucault, Michel. *A ordem do discurso.* São Paulo: Edições Loyola, 1996.

se construam, embora possamos admitir que esse ponto surgiu sob determinadas condições sociohistóricas que lhe permitiram surgir e criar novas relações de sentido.

Por isso tudo é importante frisar que vamos tratar aqui de algo que não é transparente, que, ao mesmo tempo em que é subjugado, constrói e exerce poder, embora se encontre repleto de procedimentos de exclusão sobre o que pode - ou não - ser dito, que é o 'discurso'. Neste texto, vamos acrescentar um grau de complexidade às suas dimensões porque vamos tratar mais especialmente do 'discurso imagético'. E ainda trazer à discussão mais um dado complexo, que é 'o olhar patrimonial' em que a imagem por ele veiculada desempenhará o papel de valorizar grupos, por vezes classificados como minoritários, da organização social.

Há um dito popular que afirma uma imagem valer mais do que mil palavras. Embora possamos desnaturalizar essa informação, e ressaltar que seu enquadramento, iluminação, suas cores, enfim todas as demais características também construiriam sentido, é inegável que a imagem *per se* significa. Como não se emocionar com a imagem da Pietá, seja numa pintura, numa foto ou mesmo *in presentia* da escultura? O que dizer das lágrimas atribuídas a um Cristo de braços abertos sobre a Guanabara após a chacina do Jacarezinho?[2] São imagens que significam e, mais do que isso, podem ser verdadeiros patrimônios no *senso lato* do termo.

Esses exemplos ajudam a ilustrar a compreensão da Análise de Discurso sobre os elementos significantes. Nessa corrente teórica, eles têm a cadeia significante como parâmetro de análise, permitindo que o analista procure uma relação de movimento, de estabelecimento de relações a outros signos, etc. A imagem de um cristo chorando, não é qualquer imagem de cristo com lágrimas, mas é a imagem do Cristo Redentor, imagem que por si só nos remete ao Rio de Janeiro e, por via de consequência, ao Brasil, publicada em data próxima a uma das mais violentas ações da Polícia Militar em uma comunidade pobre da cidade. A análise se faz pela relação que se estabelece entre os diversos signos, formando a rede ou o encadeamento de sentidos.

Mais do que estabelecer a rede de sentido, discutiremos neste texto a base teórica que pode nos permitir compreender por que algumas imagens acabam assumindo um *locus* no imaginário social que transcende o núcleo social onde foi originado, passando a ser reconhecida, às vezes em âmbito mundial, como imagem símbolo de determinada causa social. Por que essas imagens passam a "significar" uma determinada causa ou luta social ou, no âmbito dos valores memoriais, como adquirem o *status* de documento e, ainda, de patrimônio?

2 A chacina do Jacarezinho, também conhecida como massacre do Jacarezinho, ocorreu em 6 de maio de 2021 na favela homônima, no Rio de Janeiro, durante uma operação da Polícia Civil que resultou em pelo menos 29 pessoas mortas a tiros ou com objetos de corte. Foi a operação policial mais letal ocorrida na cidade do Rio de Janeiro, e uma das maiores desse estado, sendo comparável à chacina da Baixada de 2005. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Chacina_do_Jacarezinho.

Figura 1 *Punho cerrado*

Figura 2 *Manifestação Lula Livre!*, 15 de maio de 2019
Fotografia Luciano Siqueira

Figura 3 *Manifestação Lula Livre!*, 15 de maio de 2019
Fotografia Luciano Siqueira

Figura 4 *Faixa presente na manifestação #Forabolsonaro*, 24 de julho de 2021
Fotografia Evelyn Orrico e Vera Dodebei

Imagem e objetos

A princípio, vamos abordar o sentido e o significado do conceito 'imagem', utilizando como exemplo, o objeto 'fotografia'. A fotografia pode ser considerada o objeto material resultante da captura de uma imagem, conforme relata Oliveira[3], e toda a imagem é realidade e prescinde, assim, de materialidade. Fotografar é selecionar, dentre inúmeras possibilidades, aquela imagem que construímos sobre o objeto observado. É, portanto, um ato de criação e não apenas de representação. Assim como se dá com a memória, que seleciona e organiza as lembranças para a criação de uma nova imagem no presente, a narrativa (o discurso), mais que memória representada, é memória criada. Essa memória criada é, portanto, um outro objeto, de certo complementar ou contradito à narrativa que ela pode ensejar. A imagem é circular ao acontecimento que nunca se encerra e não se repete, apenas modifica-se ao entrar em contato com outros objetos do mundo real.

A partir desse argumento, outro aspecto pelo qual as imagens podem ser analisadas é o que considera o binômio ausência/presença. Wolff [4] diz que a imagem fotográfica torna presente aquilo que está ausente sob os três graus do poder da imagem: acidentalmente, substancialmente e absolutamente. O autor afirma que o acidentalmente ausente está longe de nós, mas que poderia estar presente em novas circunstâncias. Seria então temporariamente ausente. O substancialmente ausente seria o que se encontra na situação de irreversivelmente ausente, isto é, aquilo que está sempre longe e que não pode voltar nunca mais

3 Oliveira, Luiz Alberto. "Virtualidades reais". In: Adauto Novaes (Org.). *Muito além do espetáculo.* São Paulo : Editora Senac, 2005. p. 124.

4 Wolff, Francis. "Por trás do espetáculo". In: Adauto Novaes (Org.). *Muito além do espetáculo.* Op. cit., pp. 16-45.

ao presente. É o caso do passado, especialmente dos mortos. O terceiro grau de poder, absolutamente ausente, se relaciona ao presente, ao passado e ao futuro, no sentido de que a imagem pertence a um objeto que, de fato, não possui existência possível, algo como deuses.

Podemos também pensar a imagem como fruto do pensamento ou como meio de significação. A fotografia, por exemplo, é imagem efêmera, considerando-se que o objeto fotografado se altera com o tempo embora o documento fotográfico perdure. Nesse momento da captura de uma imagem esta pode adquirir o valor de documento, quer dizer, de objeto que pode servir de prova da existência do objeto fotografado e, subsequentemente, que esse objeto possa ser selecionado para subsidiar uma proposta de análise no futuro. Evgen Bavcar [5] que é um fotógrafo que ficou cego aos doze anos, diz que "é difícil falar de imagem sem relacioná-la à palavra. Essa dupla, imagem-palavra, ao mesmo tempo unida - hoje - e, antes, separada, é, no entanto, difícil de compreender e, sobretudo, de conceber como uma igualdade recíproca ou uma ligação fatal, em que uma se sobreponha à outra". O fotógrafo argumenta que entre a imagem de um lugar e a sua descrição, qual indicação será mais apreciada pelo visitante, a imagem ou a descrição? O que é mais simples e prático, ler ou olhar? Constituída no âmbito da imaginação, a imagem é, para Bavcar, sustentada ainda pela tecnologia do controle visual em todas as ações humanas. O reconhecimento facial que nos parecia há bem pouco tempo fruto do terreno da ficção científica já é hoje 'lugar comum' na vida cotidiana. Diz ainda Bavcar:

> A vida como tal torna-se espetáculo, e o espetáculo já é vida no círculo vicioso das realidades virtuais. Estar no mundo significa tornar-se

5 Bavcar, Evgen. "A imagem, vestígio desconhecido da luz". In: Adauto Novaes. (Org.) *Muito além do espetáculo.* Op. cit., pp. 16-45.

> imagem ao olhar dos outros, e isso apenas até que esse outro deseje ver também sua referência material. Trata-se de dois mundos, quer dizer, o mundo subterrâneo - que é auditivo - e o da superfície - que se imagina. Confundindo visual e visível, invisível e ausência de visão tornamo-nos escravos das imagens, como se estas formassem uma cadeia inquebrável, em que nenhum elo fosse diferente do outro. [6]

A imagem pode também ser compreendida como instrumento mediador de presente e passado, ou entre o visível e o invisível. A imagem nos auxilia a compreender o passado, a partir das questões que ela evoca no presente. Essas imagens mediadoras tornam-se documentos quando são selecionadas do mundo real que as construíram para compor um acervo de memórias. Mas, para além do documento, quais seriam as condições sóciohistóricas necessárias para atribuir valor patrimonial a um objeto?

Imagem e discurso

Considerando que objetivamos abordar o discurso imagético e sua relação com o patrimônio, é preciso definir o que entendemos de estudos sobre a imagem. Inicialmente, diferente da linguagem escrita, a imagem não é linear, ao contrário, ela pode ser "lida" a partir de qualquer ponto e em qualquer direção. Estudos cognitivistas apontam determinadas áreas da imagem e determinados deslocamentos direcionais como localizações mais - ou menos - importantes para que o leitor identifique o que é central para ser lido. Aqui, neste ensaio, não estamos considerando essa discussão porque o que nos move é a completude da imagem, já que ela, ao ser tomada na sua integralidade, é quem vai dialogar com a noção de patrimônio.

6 Bavcar, Evgen. "A imagem, vestígio desconhecido da luz". Op. cit., p. 151.

No diálogo com o patrimônio vamos considerar que existe um *desalinhamento*, à semelhança do que Orrico[7] utilizou para falar do limite entre discurso e memória: jamais estar "em linha reta, em patamar tranquilo e seguro". Para exemplificar o que estamos discutindo, vamos ilustrar com a imagem do punho cerrado de uma mão negra para o alto (figura 1).

Na década de 60 do século passado, surgiram nos Estados Unidos fortes movimentos repudiando a violência policial contra negros, no âmbito de uma luta abrangente sobre direitos civis. Nesse contexto, foi criado um partido político norte-americano, os Panteras Negras, cujo símbolo era o punho erguido para o alto. Em 1968, ano emblemático para lutas sociais em diversos países do mundo, dois atletas norte-americanos dos 200 metros rasos, Tommie Smith e John Carlos, ganhadores, respectivamente das medalhas de ouro e bronze, nas Olimpíadas daquele ano no México, durante a cerimônia de entrega de medalhas e ao som do hino nacional americano, adotam a postura de erguer o punho cerrado com a cabeça um pouco inclinada à frente.

No âmbito de nossa discussão, importa ressaltar o surgimento de um movimento político, cuja marca imagética era o punho cerrado apontando para o alto, em um momento histórico fortemente marcado por lutas de diversas categorias sociais, mulheres, estudantes, negros, por respeito aos direitos civis, liberdade sexual, uso de anticoncepcionais, período marcado por lutas e alguma conquista de direitos. É, então, nesse contexto, que dois atletas vitoriosos em suas especialidades mostram ao mundo a sua luta política. Pagaram um preço altíssimo por isso em suas vidas privadas, praticamente sendo impedidos de continuar as suas vidas de atletas, mas com esse discurso

7 Orrico, Evelyn. "Memória em desalinho". *Morpheus*: revista de estudos interdisciplinares em memória social, Rio de Janeiro, v. 9, n. 15, 2016, pp. 85-98.

imagético reforçaram a rede de sentidos discursivos pelo respeito aos direitos civis de todos, e dos negros em especial.

Quando outros atletas - ou manifestantes nas ruas - repetem esse gesto, inserem-se, por sua construção discursiva, nessa rede de sentidos direcionadas à luta por direitos civis. E, passados mais de 50 anos, essa imagem volta a tomar conta das ruas americanas nas manifestações pela punição do assassino de George Floyd e para exigir respeito à cidadania negra.

Mas, a história desse gesto se inicia em um passado mais longínquo que, segundo Jean-Laurent Cassely[8], é recuperada com a morte de Mandela e se transforma "em um símbolo de lutas para a emancipação. Nelson Mandela ficará associado a esse gesto de punho cerrado desde sua prisão, até sua liberdade. Vale ressaltar que, ainda segundo o autor, as origens do 'punho cerrado' são diversas como símbolos de lutas, de direitos civis, de solidariedade, entre outras e podem ser atribuídas à história dos movimentos da esquerda revolucionária do século XX, sobretudo da esquerda *versus* o fascismo. Em resposta a este último, que tinha como marca o braço estendido à frente com a mão espalmada (*du bras tendu*), as forças revolucionárias elevavam o punho cerrado, como um gesto que anuncia estarem prontos para a batalha.

Esse discurso imagético pode ser compreendido por Courtine e Haroche[9] que apontam como um dos signos do advento da pós-modernidade na política essa nova relação entre discurso e imagem no âmbito das representações políticas. Eles creditam isso, em primeiro lugar, à perda de credibilidade das palavras

8 Cassely, Jean-Laurent. *D'où vient le symbole du plogelevé?* 2013. Disponível em: http://www.slate.fr/story/80975/symbole-poing-leve monde. [Tradução nossa].

9 Courtine, Jean-Jacques e Haroche, Claudine. "L'image de soi comme politique". *Estudos da Língua(gem).* Vitória da Conquista v. 6, n. 1 p. 47-59, junho de 2008.

usadas politicamente, porque se inscrevem em tradição linguística de uso de formas longas, fixas e redundantes. E ainda pelo uso de formas verbais que indicariam mais uma astúcia verbal do que uma estratégia discursiva de argumentação.

Segundo esses autores os discursos políticos não tratariam de explicar ou de convencer, mas de seduzir e capturar. Isso ocorre porque, ao mesmo tempo, as práticas de uma retórica política clássica foram substituídas por formas novas que submetem os conteúdos políticos às exigências das práticas de escrita e leitura características do aparato audiovisual da informação.

Em se tratando especificamente da imagem, Courtine[10] afirma que toda a imagem se inscreve no interior de uma cultura visual e essa cultura visual supõe a existência de uma memória visual no indivíduo, de uma memória das imagens na qual toda imagem tem um eco. Junto a isso, essa memória tanto é a memória das imagens externas, quanto das internas, sugeridas pela percepção exterior de uma imagem. A partir dessa ideia, esse autor propõe o conceito de intericonicidade que supõe "o estabelecimento da relação de imagens externas, mas também de imagens internas, as imagens das lembranças, as imagens que guardamos na memória, as imagens das impressões visuais armazenadas pelo indivíduo".

Courtine[11] amplia o conceito de intericonicidade por uma dimensão suplementar, antropológica, que situa o indivíduo, o sujeito, como produtor, mas também intérprete e suporte das imagens de sua cultura, já que "se abre para uma arqueologia do imaginário humano".

Imagem-patrimônio

10 Courtine, Jean-Jacques e Haroche, Claudine. "L'image de soi comme politique". Op. cit., p. 47.

11 Ibidem.

Para Michel Melot[12], **"**O objeto patrimonial é simplesmente um objeto graças ao qual uma comunidade existe. A comunidade precisa do objeto para existir, e o objeto precisa da comunidade para existir enquanto patrimônio".[13] Acrescentamos à tese de Melot a seguinte afirmativa de Tardy e Dodebei: "o devir patrimonial da memória está atrelado ao compromisso de memoração do patrimônio"[14]. Essa reciprocidade entre memória e patrimônio implica a análise de três processos: patrimonializção, memoração e mediação.

A patrimonialização permite estudar o estatuto patrimonial dos objetos culturais, ou seja, conhecer as modalidades por meio das quais os objetos materiais ou imateriais tornam-se patrimônios; a memoração representa o processo pelo qual a memória social é abordada não como um simples fato social, mas como um processo que se dá a partir de vínculos memoriais internos compartilhados por grupos; e a mediação é o que permite estabelecer os laços existentes entre uma determinada comunidade (de origem) e o público que frequenta acervos organizados em instituições de memória.

Os memoriais são instituições museais mediadoras desses processos que guardam a reciprocidade entre memória e patrimônio. Queremos dizer com isto que os memoriais, além de preservarem as informações sobre um determinado período social e político de um país ou região, produzem novas informações que retroalimentam os acervos da instituição, mantendo o diálogo entre a memória atual e os registros documentais de um evento passado como, por exemplo, manifestações sociais contra

12 Melot, Michel. Qu'est-ce q'un objet patrimonial? Paris, *BBF*, t.49, n. 5, 2004.

13 *L'objet patrimonial est simplement l'objet grâce auquel une communauté existe. Elle a besoin de lui pour exister, et il a besoin d'elle pour exister en tant que patrimoine.*

14 Tardy, C.; Dodebei, V. (Orgs.). *Mémoire et nouveaux patrimoines.* [online] France: Open Edition Press, 2015.

um governante, a favor dos direitos humanos, sobre o melhor uso de verbas para a educação e saúde, antirracismo, gênero, entre outras.

Podemos afirmar, então, que os objetos que fazem parte de coleções de depoimentos guardados nos memoriais são sempre virtuais, já que estão permanentemente à espera de novas narrativas que os atualizem. Nesta balança entre o virtual e o atual, segundo Henri Bergson[15], a memória é o exemplo mais evidente dessa incompletude desejável e de sua representação por imagens.

Acrescentamos a este discurso textual um outro, de natureza visual, que é composto por uma coleção de imagens sobre movimentos de rua em tempos diversos. Assim como compreendemos que uma das características de uma coleção é a de não ter término, duas outras são também essenciais: aquela que promove alto grau de hospitalidade para acomodar novos participantes (nesse caso, outras narrativas visuais que atualizam as demais) e a que exige a existência do colecionador.

A partir da imagem do 'punho cerrado' (figura 1), as demais imagens aqui apresentadas sobre movimentos políticos de rua no Rio de Janeiro e em Brasília (figuras 2, 3, 4) e são utilizadas em aplicativos de mensagens (figura 5) se organizam e se desorganizam, como em uma coleção. Esse movimento pode ser visto também, conforme a ideia de intericonicidade, já mencionada, e que supõe relações de imagens externas e internas, lembranças e imagens da memória, impressões visuais armazenadas pelo indivíduo, além de uma dimensão

15 Bergson, Henri. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit.* Paris: Presses Universitaire de France, 2008. (Le choc Bergson. Édition critique de Bergson sous la direction de Frédéric Worms).

antropológica, que situa o indivíduo como produtor, intérprete e suporte das imagens.

As imagens desta pequena coleção de quatro narrativas visuais ilustram os três processos - memoração, mediação e patrimonialização. São três fotografias e duas *Gifs* (Graphics Interchain Format) que representam o registro da última manifestação de rua - Lula Livre - ocorrida em 15 de maio de 2019, no Rio de Janeiro, precisamente no entorno da Igreja da Candelária, em resposta à prisão do presidente Lula.; a faixa presente na manifestação #Forabolsonaro (Rio de Janeiro) do dia 24 de julho de 2021; e, o *Gifs* que inicia este texto.

O que gostaríamos de trazer à discussão é a concepção que construímos sobre imagem-patrimônio, na medida em que algumas, muito em decorrência das condições sócio-históricas em que foram inicialmente construídas, acabam apresentando uma recorrência de uso, servindo como discurso imagético poderoso de luta em favor de direitos, conforme ilustram as fotografias e os desenhos.

Esses objetos ajudam a responder a nossa questão inicial sobre a possibilidade de a imagem vir a ser patrimônio. O que os exemplos aqui selecionados ilustram neste capítulo é a concepção de que algumas imagens, pela força do discurso que constroem, conquistam o estatuto de patrimônio a partir do processo de memoração, pelo qual a memória social estabelece vínculos memoriais internos compartilhados por grupos, veiculados pela mediação que, em última instância, permite estabelecer os laços existentes entre uma determinada comunidade (de origem), seus objetos e os usos valorizados pelos grupos sociais.

Conclusões

Considerando as imagens e os conceitos aqui apresentados, entendemos que algumas imagens dialogam de forma mais intensa não só com outras imagens, inserindo-se numa rede de significados específica, mas são igualmente capazes de dialogar com as impressões visuais armazenadas dos indivíduos que compõem um determinado grupo social, fazendo com que passem a ser reconhecidas como símbolo de uma determinada luta por direitos, uma cidade, uma causa social. Escolhemos imagens dos movimentos de rua para enfatizar a importância, neste momento de nossas vidas, de participar de atos políticos em prol da democracia.

As imagens são poderosas! Quando passam a fazer parte de um acervo como narrativas visuais de um evento logo passam também a dialogar com outras narrativas textuais e visuais e, assim, estabelecem uma rede de memoração, mediada por instituições, de natureza memorial. Refletimos sobre a imagem objeto, a imagem discurso e a imagem patrimônio. O poder patrimonial e o simbolismo que as imagens exercem nesta troca de *status* nos mostra que a questão posta no início deste ensaio sobre a possibilidade de a imagem vir a ser patrimônio é real.

DESÍGNIOS FUNESTOS DO PODER E APROPRIAÇÃO CULTURAL: CANGAÇO, ESQUADRÃO DA MORTE, COMANDO VERMELHO E MILÍCIA

FRANCISCO RAMOS DE FARIAS

Introdução

Existem acontecimentos que nos surpreendem por suas justificativas, principalmente quando seus autores, bandos estruturados pela violência, produzem rastros de sangue, alegando ser necessária a realização de ações funestas. Porém, um aspecto da empreitada do recurso à violência é bastante intrigante: como determinadas pessoas se agrupam com o propósito de produzir um legado a ser transmitido com expressivos matizes de destrutividade? É esse o contexto com o qual nos deparamos quando nos dispomos a refletir sobre as narrativas produzidas acerca das ações de determinados coletivos. Em princípio, faz-se necessário circunscrever o contexto pelo qual enveredamos no tocante às ações impetradas sob o signo da violência, para, enfim, considerá-las modos de apropriação cultural transmitidos de gerações a gerações com roupagens diversificadas. Nesse sentido, é preciso a nossa compreensão acerca da violência, visto que todo ato de violência, no âmbito da experiência humana, é

uma modalidade de posicionamento moral, social e, sobretudo, político.

O objetivo dessa reflexão consiste em pensar como as ações de coletivos sinistros, inscritas em temporalidades distintas na história do Brasil, possibilitaram modalidades de reconhecimento em função de suas representações no imaginário social. Não pretendemos dar destaque à glamorização da história dos personagens. No entanto, somos cônscios de que ao tentar reunir, em filigranas, os indícios das ações desses coletivos estaremos diante de duas possibilidades: mostrar o que é por demais evidente e apontar o que é mantido em segredo, ou seja, o âmbito das ações destrutivas que resultaram em mortes de pessoas em circunstâncias diversas. Assim, pensar a destruição de pessoas, pelas mãos de outras pessoas, realizada sob o argumento da sede de poder, vaidade, ganância, lavagem de honra, queima de arquivo ou eliminação de possíveis inimigos é uma vertente relativa a expressões genuínas da maldade.

Os coletivos sob o signo da violência, no contexto da realidade brasileira, conformam um cenário sinistro que marcou o país. Historicamente, o Cangaço, completamente dizimado na primeira metade do século XX, foi um coletivo que teve e ainda tem várias repercussões pelos rastros de sangue produzidos no árido sertão nordestino. No eixo do Sudeste, o Esquadrão da Morte constituiu-se em uma legião de matadores movidos por uma paixão enlouquecida com sede de vingança, visando também enriquecimento e prestação de serviços para altos segmentos do setor econômico, incluindo banqueiros, industriais, fazendeiros e comerciantes. Também é expressivo o arranjo Comando Vermelho, cuja semente germinou em uma prisão do Rio de Janeiro sob a argumentação de resistência e combate à violência por parte de agentes estatais. Por fim, a Milícia, formada por agentes e ex-agentes do Estado, fundamenta-se na extorsão, com

legiões de matadores impiedosos, funcionando para acentuar a pauperização de uma classe social de baixo poder de consumo pela ostentação do poder, intimidação e ameaça, tendo atualmente incidências significativas no narcotráfico.

Em certo sentido, esses coletivos podem ser analisados do ponto de vista de uma apropriação cultural de traços identitários dos colonizadores brancos no tocante a ações de exploração de riquezas, genocídio de indígenas e massacre de povos negros escravizados. Por esse motivo, a atitude de perscrutar nuances de violência e crueldade que irromperam na história e se tornaram marcos de referência de uma época nos confronta com rastros e vestígios de memória, quer dizer, legados transmitidos de forma oral e escrita, mas igualmente com forças potentes para o esquecimento pela produção de narrativas distorcidas e pela glorificação relativa à divulgação nos meios midiáticos. Intriga-nos constatar como alguém procura eternizar-se pela prática de rastros sangrentos, em um processo que contabiliza vidas ceifadas. Aliás, conforme afirmam Becker e Debary[1], "o ser humano é capaz de fazer aquilo que é incapaz de imaginar". Nesse diapasão, a memória construída nos aponta uma direção em termos de compreensão da maneira como a História trata os fatos relativos a um *modus vivendi*. A essa altura de nossa reflexão, lançamos duas indagações como proposta de discussão: qual o estatuto dos processos memoriais espraiados no imaginário social que alicerçam a construção de trajetórias referentes a acontecimentos marcantes pelo teor de maldade, tendo por base a lógica do silêncio e do esquecimento? Teriam os autores de atrocidades se aperfeiçoado em exímios técnicos para, com facilidade, apagar quaisquer traços de subjetividade nas pessoas às quais dirigiam suas ações?

1 Becker, Anette e Debary, Octave. *Montrer les violences extrêmes*. Paris: Creaphis, 2012, p. 6.

Iniciando nossa proposta reflexiva salientamos que a memória inscrita e escrita de ações, por coletivos sociais de naturezas diversas, tem seguido direções opostas: confinadas ao silêncio ou se transformando em rituais comemorativos. Mas, para adentramos neste universo, faz-se necessário apontar particularidades acerca de nossos percursos com olhares direta ou indiretamente voltados para fenômenos de grande repercussão, em sua maioria caracterizados pela irreversibilidade dos atos praticados de coisificação humana. Para prosseguir nossa caminhada valemo-nos dos resíduos, restos e traçados produzidos pelas façanhas e ações de componentes desses coletivos encontrados em diferentes lugares. São peças valiosas para construirmos uma espécie de portfólio com imagens, produzidas pelas pegadas desses agentes. Sem dúvida, o lugar do qual falamos é o de pesquisadores acadêmicos voltados para questões que atravessam o tema da violência, em seus diferentes sentidos.

O recorte escolhido para esta reflexão concerne à circunscrição de coletivos que fizeram e ainda fazem história pelos rastros deixados em função das ações violentas praticadas e também de coletivos que fizeram ecoar seus gritos abafados pela violência sofrida em função de questões raciais, econômicas, geográficas, sexuais. A representatividade do poder de ação dos coletivos de matadores inscreveu-se no imaginário social fazendo parte da vida, além de ser utilizada pela indústria cultural na produção de filmes, programas de televisão, seriados de televisão, livros, matérias de jornais e revistas.

Acreditamos que, por esse motivo, as representações desses coletivos integraram-se, de forma contundente, no *modus vivendi* do povo brasileiro, sendo transmitidas de geração a geração, por serem consideradas, guardadas as devidas ressalvas, serviços prestados a determinadas pessoas ou mesmo ao Estado.

Então, nos inquieta pensar como foi possível para a população conviver com informes de pessoas sumariamente executadas pelo Poder Público e por agentes arvorados em semideuses, na postura de déspotas, praticando a maldade, na crença de que estariam agindo a serviço do Bem. E ainda, seriam esses Leviatãs, monstros com tentáculos de longo alcance, que se decidiram pela prática da maldade pura e simplesmente justificada em um projeto sinistro de imposição de ordem, paz e tranquilidade? São indagações complexas, difíceis de responder.

As dificuldades para encontrar explicações residem no fato de que a grande maioria desses matadores não circula mais entre nós e, ainda aqueles que estão vivos, dificilmente se dispõem a falar, salvo raríssimas exceções. A maioria desses coletivos são grupos coesos que se impuseram pela prática da violência em pilhagens, assassinatos, estupros, enriquecimento por apropriação de bens ante ameaça e difusão do medo, sempre deixando restos que comprovassem as suas ações, para não haver qualquer dúvida no tocante à autoria. São bandos organizados, unidos por uma ideologia, em diferentes regiões do Brasil com motivações e particularidades diferenciadas na prática de ações criminosas.

Veredas, brenhas e espinhos: o sertão nordestino e o cangaço

Um dos primeiros coletivos estruturados pela violência, no contexto brasileiro, foi o **Cangaço,** que se instituiu na caatinga, de clima semiárido, na região do Nordeste conhecida como sertão. Em pouco tempo de existência, os cangaceiros, em suas diferentes legiões, foram exterminados pelo Estado, mas gozaram de popularidade, sendo conhecidos pelas apresentações orais de repentistas em feiras livres e, posteriormente, em folhetos, livros, museus, filmes e outros meios de expressão

que compõem a sua memória. Essa organização apresenta singularidades na proposta de ações revolucionárias contra as arbitrariedades dos agentes estatais, porém não hesitaram em colaborar, praticando crimes por encomenda mediante a solicitação de grandes fazendeiros, usineiros e representantes do poder eclesiástico. O bando de maior destaque foi comandado por Virgulino Ferreira da Silva, conhecido como Lampião, único cangaceiro que se deixou fotografar e que concedeu entrevista a um jornal quando esteve na cidade de Juazeiro, no estado do Ceará, a convite do Padre Cícero. As relações do cangaceiro com esse líder religioso eram muito próximas, a ponto de o religioso e também político ter forjado uma estratégia para conceder a patente de capitão a Lampião, conforme assinala Lustosa[2], ao se referir a um "episódio curioso e que dá uma pista do espírito do Padre Cícero. Foi a forma que encontrou de conceder a Lampião a famosa patente de capitão dos Batalhões Patrióticos". Mas a estratégia desse religioso não passou de um engodo, visto que o título concedido não tinha qualquer valor legal, por ter sido assinado por um agrônomo que estava a trabalho na cidade de Juazeiro. Segundo o padre, esse funcionário representava o governo federal, argumento que foi aceito pelo cangaceiro.

A origem do Cangaço como prática social de ações violentas, remonta ao final do século XIX, derivando de outros sentidos correntes desde o século XVIII. Em princípio, a palavra alude à cangalha, artefato de madeira ou de ferro para animais, de uso frequente, no Nordeste, para o transporte de cargas e apetrechos, sendo utilizada também pelos cangaceiros, em suas viagens, com essa mesma finalidade, incluindo armas e objetos valiosos confiscados. Nessa forma de organização de vida nômade, os

2 Lustosa, Isabel. De olho em *Lampião: violência e esperteza*. São Paulo: Claro Enigma, 2011.

cangaceiros foram homens que viviam[3] "debaixo da canga, o complexo de armas sobrepondo-lhe o corpo, mas principalmente para referir-se a um modo específico de ação independente, em que o cangaceiro estaria subordinado apenas ao seu bando". É pertinente salientar que, mesmo havendo coletivos de pessoas que cometiam ações violentas, em praticamente todo território nacional, somente no Nordeste do Brasil esses coletivos foram denominados de cangaceiros. Existem possivelmente duas explicações para esse fato: a perduração do hábito de transportar utensílios, alimentos e pessoas em animais com cangalhas, prática que foi substituída pela utilização de dispositivos com rodas, mesmo que puxados por animais; e a existência de fazendeiros e coronéis que exerciam o controle da região e que precisavam de defensores que não se intimidassem em matar, roubar, saquear, extorquir, funções nas quais os cangaceiros eram peritos, reativando a prática dos jagunços[4], de quem seriam os herdeiros no tocante à violência. Há, ainda, outra acepção da palavra "cangaço": restos desidratados de pessoas que morriam no campo ou eram assassinadas, jogadas em locais ermos e de difícil acesso que, quando encontradas, caso fossem, eram vistas

3 Clemente, Marcos Edilson de Araújo. "Cangaço e cangaceiros: histórias e imagens fotográficas do tempo de Lampião". *Revista de História e Estudos Culturais*. v. 4, n. 4, 2007, p. 2.

4 A denominação de jagunço concerne a criminoso foragido ou qualquer homem violento contratado como capanga, uma espécie de guarda-costas de pessoas influentes, geralmente fazendeiros, senhores de engenho e políticos. Via de regra os jagunços serviam a um senhor, porém também eram contratados para matar. Com o passar do tempo, passaram a ser conhecidos pela rubrica de pistoleiros, termo ainda de uso frequente na realidade brasileira em crimes de encomenda, conforme pontua Queiroz (1985):
"Jagunço era todo o indivíduo que empunhava uma arma em defesa própria, de seus bens, da sua família, do seu lar, na primeira oportunidade que se lhe oferecia. O jagunço era uma criação dos chefes políticos. Desde a monarquia e depois dela com a República, veio a ser elemento necessário à garantia daqueles chefes, que então se tornavam mais respeitados pela gentalha e mais desejados pelos governantes." (Queiroz, Claudionor de Oliveira. *O sertão que conheci*. Salvador: Fundação Cultural da Bahia, 1985.)

ainda com roupas, no entanto, em pele e osso, exalando um mau cheiro bem diferente do defunto que apodrece no clima úmido das regiões nordestinas próximas ao litoral do Oceano Atlântico[5]. Esses restos mortais, quando encontrados eram noticiados pela expressão "cangaço" de um homem ou de uma mulher.

É interessante salientar uma condição de sobrevivência dos cangaceiros: eram peritos em disfarces e fugas das autoridades policiais, pois conheciam muito bem os emaranhados da região da caatinga, em termos do acesso aos lugares onde conseguir água, plantas medicinais, alimentos, animais para abate e também para locomoção, os quais geralmente eram roubados ou expropriados. Grande parte dos historiadores[6] admite ser o cangaço o resultado de severas crises econômicas e sociais que repercutiram, em solo nordestino, na segunda metade do século XIX, devidas às constantes secas nesse período, que destruíram plantações e dizimaram rebanhos de animais. Essa é apenas uma circunstância, haja vista que nem todo nordestino em condições de penúria e miséria aderiu ao cangaço, ou seja, o ingresso em um coletivo dessa natureza também deve ser pensado em termos de uma decisão subjetiva a partir de uma escolha. Não temos dúvida de que não se nasce cangaceiro e que a opção por uma vida na rede do cangaço é uma construção que relaciona, por um lado, memórias transmitidas e, por outro, expertise para o ofício de matar, pilhar, saquear, roubar, entre outras modalidades de atrocidade.

Antes de nos aprofundarmos na questão do cangaço, vale situar geograficamente os estados do Nordeste do Brasil onde surgiram

5 Farias, Francisco Ramos de e Dupret, Leila. *Desígnios de poder: memórias e domínios.* Rio de Janeiro: Letra Capital, 2019.

6 Eric Hobsbawm interessou-se pelo tema do cangaço brasileiro, dando-lhe destaque em sua obra: *Bandidos.* São Paulo: Paz e Terra, 2010.

e circulavam esses coletivos: Alagoas, Bahia, Ceará, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Sergipe. Nos sertões desses estados, os cangaceiros organizaram-se nas matas próximas a pequenas cidades, onde viviam grandes latifundiários, donos de engenhos, de fazendas de cacau, de algodão e de milho que, em sua maioria, tinham o título de coronéis. Esses homens de destacado poder econômico também foram afetados pelas secas e, diante de ameaças visíveis, recorriam ao Cangaço como meio de proteção. Mesmo tendo surgido nas brenhas das caatingas nordestinas, o cangaço difundiu-se em todo o país décadas depois de seu extermínio, não como movimento de luta, mas em narrativas de teores marcantemente contraditórios desde à glorificação até à demonização completa.

O contexto político e social no Brasil Império foi palco, na segunda metade do século XIX - época de gestação dos grupos de cangaceiros -, de grandes movimentos exercendo pressões para acabar com a escravidão. Contudo, os senhores proprietários dos escravos não se mostravam dispostos a aceitar o fim do regime, como também alegavam ter investido um montante vultuoso. Diante da proibição do tráfico de povos negros africanos, a alternativa para mão de obra barata seria utilizar os emigrantes europeus. Todavia, essa tarefa não foi fácil, principalmente porque, por um lado, havia a conscientização desses povos em termos do questões relativas às suas condições de povos colonizadores, enquanto, por não pertenciam à raça negra, considerada pelos europeus como raça inferior, a partir de teorias científicas questionáveis[7].

Nesse mesmo cenário que antecedeu a Abolição da Escravidão e, em seguida, a Proclamação da República, reinava um autoritarismo com execuções públicas violentas, por crimes

7 Mbembe, Achille. *Crítica da razão negra.* São Paulo: n-1 edições, 2018.

relativamente banais: pessoas que não pagavam impostos por não terem condições eram presas e mortas. Essas ações tiveram grande repercussão, mesmo depois do fim do regime monárquico, e geravam muitas revoltas. Além dessa fonte de tensão, haviam desavenças políticas de famílias ricas e rivalidade na disputa de terras, que foi o nascedouro de um grande foco de carnificina pela posse de terra, acirrado por interesses devido a questões políticas. Essa circunstância foi o estopim para práticas da formação de latifúndios por grilagem com apropriação violenta das terras de povos indígenas. Esses poderosos e cruéis latifundiários dominavam o sertão nordestino, tanto na manutenção do trabalho escravo para pessoas pobres, quanto no destino dos escravos libertos, mediante a utilização da estratégia de endividamento, obrigando essas pessoas a trabalharem até morrerem para tentar, em vão, saldarem a dívida com esses senhores. Essas circunstâncias, entre outras, confluíram para alicerçar a formação do coletivo social Cangaço, sendo o mais conhecido, como mencionamos, o bando de Lampião, eternizado no imaginário social de forma ambígua: santificado e demoníaco. No entanto, os cangaceiros eram atrozes matadores, cuja distorção pelos meios midiáticos criou uma visão romantizada desse coletivo. Há ainda um acontecimento com uma particularidade a ser assinalada, ainda no escopo de uma demonstração, pelo Estado, de poder e força: o destino das cabeças de onze cangaceiros assassinados, incluindo Lampião e Maria Bonita, em uma espécie de exposição na escadaria da Prefeitura de Piranhas e depois em cortejo por outras cidades do sertão, para, enfim, chegar à cidade de Maceió. Desse modo, as ações dos agentes do Estado alinharam-se perfeitamente com os requintes de crueldade e exibicionismo próprios do Cangaço.

Atualmente, o cangaço é um tema bastante explorado na literatura e em meios midiáticos. O interesse pelo tema acabou

por produzir um mito sobre os cangaceiros e certa romantizaçao sobre suas ações como justiceiros que faziam o bem aos pobres, mas também como homens violentos, impiedosos, inescrupulosos e temidos. Contudo, para muitas pessoas que viviam no sertão em condição de miséria, os cangaceiros representavam uma esperança de vida melhor por serem capazes de enfrentar os grandes latifundiários e coronéis. Não obstante, essa imagem romantizada corresponde a um grande exagero, principalmente se considerarmos a condição de revolucionário, muito longe do universo do cangaço, uma vez que a luta desse bando não se atrelava a qualquer projeto relacionado ao futuro da sociedade, sendo seus componentes nutridos por ações de vingança, sede de matar, roubos, extorsões, preocupados em sobreviver, com certo conforto, em um ambiente hostil, marcado pela injustiça de opressores e exploradores.

Por esse viés, a figura do cangaceiro pode ser considerada a confluência de três vertentes da violência: a vingança de sangue entre pessoas inimigas; saque e roubo à mão armada na apropriação de bens acessíveis apenas para poucos; e justiça na difusão de propostas para correção da desigualdade social mediante a desapropriação de bens de pessoas ricas para doação a pessoas pobres, o que efetivamente jamais aconteceu, pois a difusão da condição de benfeitores não passava de uma estratégia de aceitação, prática ainda vigente em bandos violentos. Sem dúvida, os propósitos de justiceiros e de resistência atribuídos aos cangaceiros fracassam nos seus próprios fundamentos: combater a violência com violência. Do ponto de vista de uma organização, os cangaceiros podem ser considerados uma espécie de irmandade ou confraria leiga, principalmente se considerarmos que a honestidade e a fidelidade, nas relações pessoais, eram as características que fundavam esses coletivos. Contudo, uma dimensão do cangaço não foi evidenciada pela

mídia encarregada de construir mitos, pois muitos historiadores, na produção de romantização, deixaram em segundo plano o aspecto da violência.

Por fim, o Cangaço constituiu-se em um coletivo marcado pela insígnia da violência que traçou uma história em solo brasileiro, especialmente para setores de elite que sonhavam alcançar o estatuto de colonizador em uma espécie de identificação ao colonizador branco europeu, assimilando dele as posturas inescrupulosas de exploração e violência. Houve, certamente, para senhores de engenho, coronéis e outras categorias abastadas do Brasil pela apropriação de terras, pilhagens e colocação de grupos de matadores em uma espécie de identificação ao invasor mediante a assimilação de uma cultura de desumanização e coisificação de vidas humanas, consideradas passíveis das mais diferentes formas de manipulação, posse e controle.

Certamente, essas vidas, como as vidas de indígenas e de povos africanos, eram dispostas, por critérios complemente arbitrários e autoritários, em um patamar de inferioridade, sequer passíveis de preservação[8]. Essa foi uma estratégia utilizada pelos interessados nas terras brasileiras que se esmeraram na prática da violência pelos mais diferentes procedimentos. Com esse ardiloso artifício, os povos brancos dispuseram de argumentos para justificar suas ações genocidas, massacre, exploração, prática comum e frequente no processo de colonização como o "gesto decisivo do aventureiro e do pirata, dos mercenários em geral, do armador, do garimpeiro e do comerciante; do apetite e da força, como a sombra maléfica, por trás de uma fama de civilização"[9]. Com essa roupagem e outros disfarces os colonizadores apresentavam-se como seres preocupados com o progresso, mas, por trás dessa fachada, escondiam verdadeiros interesses que visavam à riqueza e dominação. Aliás, tratando-se do Brasil, a palavra "descobrimento" é assaz sugestiva de um processo de apropriação por motivos de exploração de riquezas, no qual se omite propositadamente que as terras desse país eram habitadas por seres humanos, ou seja, essas terras já tinham donos, que eram os indígenas. Evidentemente, a difusão da empreitada de "descoberta" para o Brasil oculta não somente uma série de tensões em países do continente europeu na disputa de riquezas, bem como a imposição de uma cultura considerada válida para todos os povos do mundo, mas um processo marcante de desenraizamento pela destruição dos traços culturais dos indígenas e a progressiva desumanização.

8 Butler, Judith. *The force of nonviolence.* London: Verso, 2020.

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

A naturalização dos operários da violência: o Esquadrão da Morte

Um pouco antes da implantação do regime da Ditadura Civil Militar, sob os respingos da Era Vargas, surgiu o *Esquadrão da Morte*, formado por homens de notoriedade e perícia, da Polícia Civil, nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Espírito Santo. Esse bando reconhecido pela aguçada perícia na execução de pessoas prestava "serviços" de encomenda a setores da elite, em anuência com militares de diferentes fardas, especializados no exercício da tortura e da repressão, sob o argumento de discursos moralistas em defesa da sociedade de pessoas consideradas perniciosas aos costumes, por terem ideias subversivas e serem uma afronta ao progresso do país.

O projeto de criação desse bando sanguinário germinou de sementes que remontam à Operação Mata-Mendigos[10], na época em que a cidade do Rio de Janeiro se preparava para receber a visita da rainha da Inglaterra. Além dos preparativos para receber a monarca, havia também interesses imobiliários por um grande terreno em que viviam pessoas adultas em situação de abandono social. As operações de violência eram realizadas e justificadas pela disseminação de um discurso de que havia pessoas que colocavam em risco a estabilidade e a segurança da cidade, pelas ideias que defendiam, ou mesmo por serem consideradas perniciosas para o contexto político que ainda mantinha bastante viva a chama de repressão do Estado Novo. De uma forma ou de outra, essa operação configurou-se como uma faxina social de caráter higienista e eugênico que ocultava interesses econômicos.

Porém, o liame que vincula diretamente os agentes da Operação mata-mendigos com o bando do Esquadrão da Morte apresenta, como determinante principal, o recrudescimento da violência que data dos primórdios relativos à chegada dos colonizadores, mas a sua realização consiste na sede de vingança, busca de reconhecimento, prestígio, vaidade. Enfim, esse bando tinha como lema de ação traçar o destino de vidas consideradas, pelo grupo, desnecessárias ou matáveis e, uma vez concretizado esse feito, consumariam a ação de extermínio movidos por critérios racistas e individualistas, tendo anuência de altos escalões do Poder Público.

Considerando as práticas relacionadas ao modus vivendi da organização que congrega diversos agentes em suas ações, seria importante problematizar o elo que os une, expresso por

10 Antonio, Mariana Dias. A Operação mata-mendigos e o jornal Última Hora: Rio de Janeiro, 1961-1969. *Vozes, Pretérito & Devir*. Ano VI, v. IX, n. 1, 2019.

uma brutalidade enigmática consolidada pelo horror. Essa nuance mereceu o seguinte questionamento: "quais traços da constituição psíquica apresentam policiais do Rio de Janeiro e de São Paulo organizados no Esquadrão da Morte"?[11]. Provavelmente, esses agentes do Estado elaboraram, segundo critérios nefastos, um programa de justiça calcado em uma lógica delirante, motivo pelo qual não hesitavam em executar pessoas com dezenas de tiros. Não resta a menor dúvida de que a utilização da técnica de atirar e chutar cadáveres relaciona-se à possibilidade de aterrorizar pessoas, sendo também fruto de uma satisfação macabra. Assim, os agentes do Esquadrão da Morte deixavam rastros que representavam a sua potência destrutiva, principalmente nas minúcias empregadas nos métodos de execução e nos indícios que sinalizavam a autoria do bando que, movido pelo argumento de controle a violência, utilizava para esse fim a violência. Na verdade, ao invés de uma solução para a criminalidade, estamos diante da imposição de uma ordem, cujo resultado é a violência, haja vista que "a violência engendra o caos e a ordem engendra a violência"[12]. Eis um dilema insolúvel, que os agentes do Esquadrão da Morte acreditavam resolver com a execução de pessoas, sem temor, remorso e arrependimento, sob a alegação de serem vidas que não devem viver.

Em certo sentido, podemos considerar a caminhada desses agentes na escolha e aperfeiçoamento das técnicas de execução como a incubação de um ovo de serpente[13] que eclodiu incessantemente em várias regiões do país, sem ser possível, caso houvesse interesse das autoridades, deter sua potência

11 Reemtsma, Jan Philipp. *Confiance et violence: Essai sur une configuration particulière de la modernité*. Paris: Gallimard, 2011, p. 105.

12 Sofsky, Wolfgang. *Traité de la violence*. Paris: Gallimard, 2011, p. 12.

13 Bursztyn, Marcel. *No meio da rua: nômades, excluídos e viradores*. Rio de Janeiro: Garamond, 2000.

mortífera. De certo modo, a sociedade civil, com a anuência e auxílio de aparatos militares, alimentou um poderoso Leviatã sem avaliar as consequências de que o monstro ganharia força própria e autonomia incontrolável. Quando as autoridades, cinicamente, panfletaram a extinção desse bando, visando a uma melhoria da imagem do país, já era tarde: a erva daninha tinha se autorreproduzido sem limites, nem controle. Não obstante, esse ovo da serpente foi tecnicamente incubado, com minúcias, na Divisão da Polícia Especial do Estado do Rio de Janeiro, o Esquadrão Motorizado, e na Polícia Militar do Estado de São Paulo, o Pelotão da Morte. Os agentes dessas duas seções da Polícia Civil, guiados por esse "desejo de manter o prestígio da Polícia Civil, resolveram, sem medir consequências, dar corpo às estatísticas de eficiência através da eliminação pura e simples de marginais"[14], contando com o apoio da cúpula da instituição e com a simpatia do governo dos dois estados em função das ações de extermínio de supostos criminosos considerados irrecuperáveis.

Situação análoga aconteceu no Estado do Rio de Janeiro, porém com uma motivação bem diferente: a morte em serviço[15], do detetive Milton Le Cocq, em confronto com um marginal chamado Cara de Cavalo, em 27 de agosto de 1964, quatro meses após a instauração da Ditadura Civil Militar no Brasil. A morte desse "famoso" detetive de polícia, que se enaltecia por ter sido integrante da guarda pessoal de Getúlio Vargas, teve consequências imediatas e duradouras na mobilização de

14 Bicudo, Hélio. *Meu depoimento sobre o Esquadrão da Morte.* São Paulo: Pontifícia Comissão de Paz e Justiça, 1977, p. 14.

15 Quanto ao fato de o detetive estar de serviço, perpassam dúvidas, uma vez que acumulava também a função de segurança, prestando serviço à contravenção do jogo do bicho.

policiais que, voluntariamente, se encarregaram da execução do marginal Cara de Cavalo, alvejado com mais de cinquenta tiros.

A notoriedade desse detetive era tamanha que dividiu equipes da polícia em relação à caçada e execução do seu assassino: cada um queria ser reconhecido e ter seu nome eternizado nas páginas de jornais por vingar sua morte. Entrando em ação com esse propósito, esses agentes com sede de vingança, mas que se apresentavam na pele de justiceiros, mataram muitas pessoas nas favelas, simplesmente pelo fato de terem semelhanças físicas com o assassino. Mediante o feito, o bando de policiais consolidou-se sob a denominação *Scuderie Le Cocq*[16], sob o comando do delegado Sivuca, que se elegera deputado estadual com a plataforma "bandido bom é bandido morto", amplamente aceita por certos setores da sociedade brasileira.

Vale salientar que a semente dessa organização germinou e se expandiu, no final da década de 1950[17], "quando o chefe da polícia do Estado da Guanabara, o General Amaury Kruel, criou, em agosto de 1957, a Turma Volante de Repressão aos Assaltos à Mão Armada". Logo após ser criada essa turma, indícios de violência foram observados: cadáveres de pessoas com sinais de fuzilamento, indicadas pelas autoridades e noticiadas pela imprensa como marginais, eram comuns em algumas regiões da cidade. As evidências de que as execuções eram praticadas por um mesmo contingente de pessoas apareciam nos cadáveres,

16 Essa organização clandestina de matadores, composta principalmente por policias, na cidade do Rio de Janeiro, foi extinta por decisão judicial no ano 2000, na categoria de Escritório do Crime. No entanto, seus mentores rapidamente encontraram uma solução para a manutenção da organização mudando sua denominação para *Associação Filantrópica Scuderie Detetive Le Cocq*, mantendo o mesmo escudo com uma caveira, dois fuzis cruzados e as letras E. M.

17 Mello Neto, David Maciel de. "Esquadrão da Morte: uma outra categoria da acumulação social da violência no Rio de Janeiro". *Dilemas*: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social. v. 10, n. 1, 2017, p. 141.

em termos da parte do corpo atingida pelas balas, o método de decepar as falanges, cortes, sinais de enforcamento, entre outros. O exemplo que melhor ilustra esse aspecto consiste no hábito dos agentes desse coletivo de deixar, junto ao cadáver, cartazes com frases elucidativas de forte apelo social para justificar a ação e, consequentemente, manter o prestígio inabalado. Porém, houve erros de cálculos nas operações desse bando, visto que moradores de favela começaram a ser confundidos com marginais, sendo presas fáceis da polícia.

Em razão da disseminação da fama de executores impiedosos, a turma do Esquadrão da Morte difundiu-se com a insígnia de *Scuderie Le Cocq*, sendo formada por policias dotados de grande perícia em execução e tortura diante da difusão de que o país se encontrava em iminente ameaça, devido à existência de pessoas subversivas e contrárias às políticas do governo. No intuito de gozar de prestígio e serem aceitos incondicionalmente pela sociedade, esses agentes mortíferos se autointitularam justiceiros, estratégia bem calculada para encobrir ou escamotear a vocação para enriquecimento, ostentação do poder mediante trocas de favores, acobertamento de crimes de políticos, segurança de contraventores e associações com o tráfico de substâncias entorpecentes. Sem dúvida, os disfarces utilizados por esses agentes ocultavam a vontade de matar como mecanismo de realização pessoal, conforme depõe um torturador aposentado da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro: "minha técnica foi sempre a mesma: dois tiros direto no peito da vítima. Era o que bastava. Se necessário, daria outros"[18]. Essa revelação nos instiga a pensar qual motivação impulsionava esse agente do Estado na execução de pessoas. Certamente, agia como um "técnico", com perícia em suas atividades, sem, em nenhum momento, refletir que as pessoas executadas eram também vidas, mobilizado por

18 Guerra, Claudio. *História de uma guerra suja*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2012, p. 38.

uma cegueira necessária aos seus propósitos, coisificando pessoas nas quais, de outro modo. poderia se reconhecer.

Não somos ingênuos a ponto de pensar que esses agentes não tinham noção dos resultados de suas ações, como também acreditamos que eram perfeitamente capazes de avaliar suas convicções completamente naturalizadas, ao se atribuírem o papel de decidir quem deve e quem não deve viver. Cabe-nos, a essa altura, indagar quais determinantes concorrem para a adesão de uma pessoa a uma empreitada da qual resulta um processo de dessubjetivação irreversível.

A lógica que permeava o imaginário desse bando pautava-se na crença de que existem vidas matáveis, sendo esse o lema que marcou o advento do Esquadrão da Morte, matadores especializados e sedentos pela produção de cadáveres deixados em locais ermos que, por dificuldade de identificação, eram enterrados como indigentes[19]. A organização dos exímios executores contou inicialmente com os doze Homens de Ouro da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro, fomentada pela ideologia de que a sociedade precisava de uma resposta no combate ao crime e reestabelecimento da ordem[20]. Movidos por essa convicção, os agentes desse bando agiam, com liberdade e autonomia, contando com apoio dos aparatos do Estado e o silêncio de pessoas por ameaça ou mesmo cumplicidade, certos de que os crimes praticados são uma necessidade para a imposição da ordem e do progresso para o país. Entretanto,

19 Quando os componentes desse bando realizavam uma ação macabra de execução esmeravam-se pela desidentificação da pessoa morta com a retirada das falanges e destruição das arcadas dentárias dos cadáveres. Em circunstâncias de dificuldades de destruição das arcadas, a solução consistia na decapitação do cadáver para impedir a identificação, uma vez que a cabeça tinha um destino diferente daquele dado ao corpo: as cabeças eram ocultadas em sacos com pedras lançados em rios da cidade.

20 Barbosa, Adriano. *Esquadrão da Morte: um mal necessário?* Rio de Janeiro: Mandarino, 1971.

sob a camuflagem de homens bons e excelentes pais, escondiam-se matadores, torturadores e corruptos que visavam enriquecimento rápido e se deleitavam com o prazer de torturar, matar e ocultar restos mortais, uma vez que cinicamente partilhavam do pressuposto de que as pessoas passariam por um sofrimento intenso por não dispor do paradeiro dos seus entes queridos. Quer dizer, encontrar os restos, apesar da dor, poderia se converter, no entender dos matadores, em uma espécie de alívio, possibilidade inadmissível. Em pouco tempo, os integrantes desse coletivo tinham seus nomes estampados em grandes jornais pela acusação de crimes para os quais jamais houve um desfecho condenatório, dada a implicação de pessoas do Ministério Público[21] também envolvidas. Quer dizer, eram feitas denúncias, mas os processos, em grande parte, eram todos arquivados, uma vez que os criminosos contavam com a proteção de setores do Estado defendendo argumentos falaciosos de que agiam para a segurança da sociedade.

Acreditamos que a justificativa desses agentes para torturar e executar pessoas com inúmeros tiros deve ser considerada uma manobra do universo subjetivo e não uma necessidade de segurança e proteção da sociedade. Certamente, impunha-se, de forma imperiosa, finalizar as ações iniciadas com esmero e precisão. Na verdade, esse agente aspirava fazer parte de um rol de pessoas destacadas pela perícia na prática da tortura e do extermínio, pouco importando o teor dos métodos utilizados. Desse modo, a sua empreitada assume o contorno de uma realização pessoal assentada em uma convicção nefasta. Provavelmente, essa mesma convicção foi fundamental para "o ingresso de vários policiais brasileiros em organizações policiais especializadas, unidades de controle social, ou esquadrões da

21 Bicudo, Hélio. *Do Esquadrão da Morte aos justiceiros.* São Paulo: Paulinas, 1988.

morte informais"[22]. Podemos entender que o desvio de função concorreu para inscrever esses agentes em uma cultura isolada determinada por ações sádicas que culminaram em mortes com requintes de crueldade. Eis um elo importante que explica a transformação de policiais em perpetradores de atrocidades em série no contexto do Esquadrão da Morte. Todavia, o discurso de proteção da sociedade e manutenção da ordem[23] era e ainda é muito bem aceito por setores da população brasileira que foram, direta ou indiretamente, cúmplices da implantação do autoritarismo no país, razão pela qual a matança, por vezes indistinta, de pessoas foi naturalizada.

Uma interpretação para a aceitação e consentimento da realização das ações desses bandos pela sociedade pode ser aventada nos seguintes termos: os agentes praticam atos a que as pessoas comuns também aspiram, mas que não conseguem efetivar em função dos tormentos advindos das vozes ruidosas da consciência crítica que as culpa pelo desejo de matar[24]. Por esse motivo, setores da sociedade delegam a técnicos, de bom grado, o encargo desses rituais macabros para se livrar do remorso ou responsabilidade.

De certo modo, podemos admitir que o Esquadrão da Morte só pôde colocar em prática a truculência de homens das polícias civil e militar na medida em que tinha como certa a garantia e apoio das autoridades, as quais, no contexto histórico de sua emergência no cenário brasileiro, especialmente na região

22 Huggins, Martha, K.; Haritos-Fatouros, Mika e Zimbardo, Phillip, G. *Operários da violência: policiais, torturadores e assassinos reconstroem as atrocidades brasileiras.* Brasília: EdUNB, 2006, p. 299.

23 Leitão, Alexandre Henrique. "Esquadrão da Morte: mito, narrativa e a legitimação da violência policial". Alcar. *XI Encontro Nacional da História da Mídia.* São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2017.

24 Farias, Francisco Ramos de. *Por que, afinal, matamos?* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

sudeste, representavam o poder nas esferas estadual e federal. Eram essas autoridades que agiam de forma ambígua: por um lado, nas declarações à imprensa mostravam-se favoráveis à apuração das denúncias; por outro, determinavam que a tarefa de apuração dos crimes não tivesse continuidade, sendo a maioria das denúncias arquivada sob a alegação de falta de provas ou de depoimentos considerados fantasiosos.

Tanto em São Paulo como em outros estados, a ação policial colocou em prática estratégias de tortura próprias do cotidiano policial, que ganhou contornos mais nítidos com a implantação do Regime Militar. As práticas de extorsão tornaram-se corriqueiras pelos delegados que afrontavam os supostos inimigos do governo, com ameaças de denúncia e prisão. Sem dúvida, essa foi uma das estratégias de enriquecimento ilícito, pois muitos deles, em pouco tempo, eram donos de grandes fazendas com haras e cavalos valiosos, além de imóveis em bairros valorizados[25]. De igual modo, ofereciam proteção à contravenção do jogo do bicho e ao comércio ilegal de armas, cobrando também altas taxas de manutenção para donos de prostíbulos.

Considerando essas evidências, podemos seguramente afirmar que as ações desmedidas e ousadas do Esquadrão da Morte contavam com a anuência e o apoio de órgãos poderosos do Poder Público, que também, de algum modo, se beneficiavam, enquanto a população acreditava que os exímios executores arriscavam as suas vidas em nome de um projeto para diminuir a criminalidade, de modo a propiciar segurança e bem-estar. Poucas foram as pessoas que não se deixaram enganar diante da evidência de que vários bandos de executores contavam

25 Jupiara, Aloy e Otávio, Chico. *Os porões da contravenção. Jogo do bicho e ditadura militar: a história da aliança que profissionalizou o crime organizado*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

com anuência e proteção de setores públicos, potencializando um *modus operandi* herdado do Estado Novo, que sequer foi minimamente alterado em suas premissas e táticas. Quer dizer, a violência da Era Varguista recrudesceu com sofisticação e novos métodos de ação, pois o que devia ter conhecido o seu ocaso, perpetuou-se e ainda se encontra presente em nossos dias, com mais virulência. Apesar das denúncias, o bando não se intimidou, certo de que gozava de privilégios junto ao Poder Público, de modo que as suas atividades continuaram na prisão e na execução de pessoas opositoras ao Regime Militar. Esse clima de aceitação provavelmente foi responsável pelo fato de esses matadores contumazes narrarem suas atrocidades, sem o menor escrúpulo, como as práticas da chamada Casa da Morte[26] na cidade de Petrópolis, local onde foram praticadas as mais cruéis sessões de tortura e extermínio.

Comando Vermelho: facção criminosa incubada em instituições penitenciárias

A facção criminosa *Comando Vermelho* originou-se no interior de uma prisão de segurança máxima do Estado do Rio de Janeiro, onde à época do Regime Militar conviviam os chamados presos políticos (denominação do Estado para pessoas catalogadas como subversivas, por se oporem ao regime, geralmente escolarizadas e de classe média) e presos comuns, em sua maioria analfabetos que praticavam crimes de assalto, sequestros, roubos. A primeira facção que inaugurou a história desse bando foi a Falange Vermelha, cuja finalidade era combater a violência com que eram tratadas, pelo sistema carcerário, as pessoas presas.

26 Thiesen, Icleia. "Reflexões sobre documentos sensíveis, informação e memória no contexto do regime de exceção no Brasil (1964- 1985)". *Perspectivas em Ciência da Informação*, v. 24, 2019.

Esse coletivo agia nas prisões e em determinadas regiões da cidade nas quais o Estado se ausentou; expandiu-se, atuando no controle do narcotráfico, negócio que respondeu e responde ainda atualmente pelo enriquecimento de seus chefes[27].

Com a promulgação do Ato Institucional número 5, na década de 1960, líderes sindicais, artistas, jornalistas, professores universitários, políticos, estudantes que se opunham ao regime militar foram enquadrados na Lei de Segurança Nacional e encarcerados na prisão da Ilha Grande. Somavam-se a esse contingente os assaltantes de bancos e de joalherias que atacavam o sistema financeiro, autoproclamando-se revolucionários e fazendo oposição ao regime, também enquadrados na Lei de Segurança Nacional. Em decorrência da junção desses dois contingentes, o cenário da prisão passou a ser bastante complexo, em função da presença de participantes ativos de assaltos, bem como de várias organizações políticas.

Diante da situação crítica em que se encontrava a prisão da Ilha Grande, as autoridades idealizaram, como solução, destinar uma mesma galeria para alocar as pessoas presas condenadas pela prática de crimes enquadrados na Lei de Segurança Nacional, em regime marcado pela severidade e dureza. Essa decisão do Estado favoreceu a aproximação e a convivência de pessoas presas comuns com os chamados presos políticos, geralmente jovens da classe média urbana escolarizados que frequentavam a universidade ou já tinham concluído um curso superior. Entretanto, um aspecto merece destaque em termos de observação[28]: os presos comuns, em sua grande maioria, eram analfabetos e provinham de famílias muito humildes, sem ideias de oposição e luta contra o Regime Militar. Essa distância

27 Lessing, Benjamin. "As facções cariocas em perspectiva comparativa". *Novos Estudos*, v. 80, 2008.

28 Amorim, Carlos. *Comando Vermelho.* Rio de Janeiro: Record, 1993.

sociocultural desdobra-se em preocupação por parte dos presos políticos diante do temor de serem denunciados pelos presos comuns, sem engajamento em questões políticas, uma vez que, nessa época, os diretores da prisão mantinham pactos com os presos comuns, oferecendo-lhes regalias em troca de informações sobre os presos políticos. Por esse motivo, os presos políticos tinham que se precaver para que seus diálogos não chegassem ao conhecimento dos presos comuns. Porém, havia um fator que amenizava essa preocupação: ambas as categorias de pessoas presas tinham um mesmo objetivo, que era sair o mais rápido da prisão.

Cabe destacar uma ação notória dos presos políticos, que consistiu na produção de melhorias, como a criação de uma biblioteca e de uma farmácia, além da organização de uma despensa denominada fundo coletivo, local em que eram guardados mantimentos que alguns presos políticos recebiam de suas visitas, quando essas aconteciam. Depois, esses gêneros alimentícios eram divididos de forma coletiva, em reuniões previamente convocadas. Por fim, na esteira dessas ações de reforma, aconteceu a formação de um colegiado com uma liderança para representar as pessoas presas junto à administração da unidade prisional. Esse colegiado também acumulava funções decisórias relativas às ações praticadas pelas pessoas presas julgadas condenáveis, como o furto de um relógio de um militante político por um preso comum[29]. Após essa ocorrência, o colegiado se reuniu para propor, como solução exemplar, a morte do ladrão. A sugestão de espancamento foi vislumbrada, porém logo descartada sob a alegação de que esse procedimento se equipararia à tortura e, desse modo, seria a repetição de uma prática repressiva do Estado. A liderança representante do Colegiado convocou todos

29 Lima, William da Silva. *Quatrocentos contra um: uma história do Comando Vermelho.* Rio de Janeiro: Labortexto, 2001.

os militantes para a ação, que foi de extrema violência: o ladrão do relógio foi executado brutalmente, a pontapés e socos. Esse episódio produziu uma crise, em função da qual os militantes políticos demandaram ser separados dos presos comuns, pois deveriam ter um tratamento diferenciado. Após esse episódio, a separação efetivamente aconteceu. As ações dos militantes tiveram grande repercussão para os presos comuns que passaram a entender que os direitos das pessoas encarceradas devem ser uma conquista da ação organizada pela massa carcerária e não a concessão da administração. Desse modo, operou-se uma grande inversão de mentalidade na luta pelos direitos à medida que emergiu nos presos comuns a consciência ideológica dos militantes políticos expressa por greves de fome e a divisão igualitária de recursos.

Como consequência da assimilação dessa ideologia, a massa carcerária organizou-se de forma coesa, norteada por princípios pautados na coletividade. Essa organização propôs uma espécie de cartilha de regras de convivência, transmitida até a atualidade pelas muitas facções que tiveram a Falange Vermelha como origem e inspiração. Assim, não intencionalmente e provavelmente pela falta de perícia e um grande erro de cálculo, o Regime Ditatorial Militar promoveu a aproximação entre guerrilheiros e criminosos motivados por questões de outra natureza. As autoridades pretendiam, com a junção desses dois contingentes, ocultar e negar a existência de pessoas presas que se opunham à Ditadura Militar, visto que admitir a existência de presos políticos seria uma confirmação das práticas de tortura e de opressão do regime. Desse modo, a mistura de pessoas presas representou um disfarce, pelas autoridades estatais, das reais condições que serviram de suporte ao regime[30]. Contudo, a explicação de que essa facção teria se desenvolvido a partir da

30 Lima, Fabio Souza. *O mito do Comando Vermelho.* Rio de Janeiro: Clube dos Autores, 2017.

transmissão da doutrina de presos políticos dificilmente pode ser sustentada.

Na esteira dessa lógica de interpretação, podemos seguramente afirmar que essa organização criminosa encontrou espaço para surgir e proliferar em razão dos vácuos deixados pelo Poder Público, que displicentemente acreditou ser possível deter ou eliminar o seu poderio no momento em que desejasse. Obviamente, quando se confrontaram com o monstro recém-criado, não dispunham de condições para impedir as suas ações e expansão: a erva daninha proliferou rápido e com muita potência, produzindo contingentes fortemente armados.

De resto, a Falange Vermelha surgiu com uma pauta de reinvindicações apresentadas em abaixo-assinados, denunciando a violência em ações de maus-tratos, espancamento e arbitrariedades da parte dos carcereiros, com anuência dos diretores da instituição prisional. O objetivo dessa empreitada era mobilizar as autoridades para a melhoria das condições de vida nas prisões, seguindo um modelo que, em muito, se assemelhava com a pauta de reinvindicação dos militantes políticos. Criado entre 1969 e 1975, esse bando mudou de denominação, em 1979, para Comando Vermelho, por determinação de seu mentor Rogério Lengruber, tendo como sigla inicialmente as letras CVRL (Comando Vermelho Rogério Lengruber), reduzida posteriormente para CV (Comando Vermelho).

Conhecido pela perícia em realizar assaltos a bancos, Rogério Lengruber foi preso várias vezes, sem jamais ter cumprido a sua pena, pois fugia com muita frequência. Em razão de sua transferência para a prisão da Ilha Grande, sua história passa a ser escrita como o mentor intelectual e operacional da facção. Por esse motivo, assumiu uma posição de comando no tráfico de drogas, com seus comparsas, planejando suas ações no interior da própria prisão, tornando-se respeitado no universo do crime

organizado. Essa facção teve, como primeira medida, instituir a caixa comum da organização alimentada pelos proventos arrecadados nas atividades criminosas isoladas praticadas por pessoas que se encontravam em liberdade. A contribuição, denominada dízimo, destinava-se a financiar fugas e amenizar as duras condições de vida das pessoas presas, no ambiente prisional, como uma estratégia para reforçar a autoridade e respeito do Comando Vermelho pela massa carcerária.

No início da década de 1980, os primeiros foragidos puseram em prática a ideologia de luta por direitos, provavelmente assimilada nos anos de convivência com os presos políticos transferidos para o complexo de prisões da Rua Frei Caneca, organizando e praticando numerosos assaltos a instituições bancárias, empresas e joalherias na crença de darem uma resposta social pela suposição de que estariam advertindo os detentores de capital acerca da necessidade de distribuição e combate à desigualdade social.

Milícias: um contingente de violência aperfeiçoado tecnicamente

As ações do Esquadrão da Morte entram em declínio, embora sem desaparecer totalmente, com a transição do Regime Militar para a democracia. Praticamente perderam a falaciosa função de proteger o país de supostos inimigos subversivos, uma vez que a luta pelos direitos humanos não era mais objeto de perseguição e punição com tortura e morte. Restava, então, prestar serviços particulares de segurança a pessoas de alto poder econômico, fomentar a contravenção e praticar crimes relacionados ao comércio ilegal de substâncias entorpecentes, mantendo viva a chama da violência pela prontidão e disposição a matar, alinhadas à extorsão e à intimidação.

Dessa transposição de ação, mas não de vocação, um remanescente tomou corpo nas grandes metrópoles, organizado em *Milícias*, pondo em prática um plano estratégico, com vistas a obtenção de lucros exorbitantes na economia política do crime. Para efetivar seus intentos, esse bando, muito bem aparelhado tecnicamente, deu continuidade às práticas macabras de extermínio, tortura por desobediência não motivada por convicções políticas e intimidação, causando temor e extorquindo pessoas nas favelas, em troca de "proteção".

Curiosamente, o foco de extorsão deixa de ser o sequestro de pessoas ricas para recair em uma massa de pessoas pobres, acentuando cada vez mais a condição de miséria pela submissão, obediência e silêncio. Em certo sentido, eram movidos pela mesma paixão enlouquecida calcada na lógica que alimentou o Esquadrão da Morte, especialmente no propósito de que "para anular a violência do crime bastaria ser ainda mais forte e violento que o criminoso. Crenças como essa se popularizaram entre policias levando à formação de diferentes arranjos"[31]. Motivados pela convicção de que os traficantes que atuam no comércio de substâncias entorpecentes representavam uma grande ameaça em diversas regiões do país, iniciando-se pela cidade do Rio de Janeiro, formaram-se organizações entre policias e ex-policiais que exibiam caveiras como símbolo de coragem e letalidade, reproduzindo a insígnia da *Scuderie Le Cocq*. Pretendiam esses agentes alcançar notoriedade no combate aos traficantes de drogas que comandavam determinadas regiões das metrópoles brasileiras, especialmente em favelas e periferias onde o Poder Público ausentou-se e abriu um flanco para que os traficantes impusessem suas regras à população com a expansão do terror. Foi nessa brecha aberta propositadamente pelo Estado

31 Manso, Bruno Paes. *A república das milícias: dos esquadrões da morte à era Bolsonaro*. São Paulo: Todavia, 2021, p. 11.

que policias, apoiados por empresários, bicheiros e políticos iniciaram a *via crucis* de matança sob a alegação de defesa das pessoas. No entanto, essa oferta de proteção logo se revelou um grande engodo, uma vez que a população pagou e paga caro pela presença desses agentes que não medem esforços para impor um regime de terror, sem qualquer opção de escolha, uma vez que as ações desses policiais de "proteção" decorrem de empreitada remunerada "com a taxa de segurança paga à associação de moradores local, a qual servia de fachada institucional aos milicianos. O grupo de policiais também fornecia gás, aos moradores, por um preço acima do mercado, produto esse que eles eram proibidos de adquirir fora do morro"[32].

Emerge, assim, um novo contexto, pois os policiais que protegiam os traficantes e bicheiros, recebendo propinas, passaram a disputar regiões com as facções do tráfico de drogas, mas em uma outra modalidade de negócio pautada na extorsão pela cobrança de serviços de segurança, transporte clandestino e fornecimento ilegal de internet, sem qualquer opção de recusa. Para dar consistência e demonstrar a necessidade desses serviços, os milicianos se encarregaram da construção de um bode expiatório amedrontador, peça fundamental para a sobrevivência do ódio e da impotência das pessoas em condições subjugadas, com pouquíssima ou nenhuma alternativa. Nesse sentido, o medo imposto às pessoas das favelas mostrou-se uma peça útil para enriquecimento rápido de policiais e paramilitares. Contudo, essa manobra resultou de um planejamento de dominação de territórios pelas milícias, em esquemas diferenciados da dominação impostas pelas facções do tráfico de drogas. Para a execução dessa estratégia, os milicianos difundiram a ideia de odiarem traficantes de substâncias entorpecentes, o que seduziu a população para apoiá-los, inclusive na ascensão a cargos do

32 Manso, Bruno Paes. *A república das milícias.* Op. cit., p. 16.

Poder Público em pleitos eleitorais, o que resultou em um fortalecimento do bando, uma vez que contavam com a defesa de vereadores e deputados, por um lado, e com a cegueira do Ministério Público nos pedidos de arquivamento de denúncias sobre crimes cometidos, por outro.

Na qualidade de policiais e ex-policiais, as milícias impuseram um duro código de leis a ser seguido pelos moradores das favelas. Qualquer sinal de desobediência poderia ser interpretado como solicitação de uma pena exemplar, o que constantemente ocorria para demonstrar o poder da organização criminosa que, em nenhuma hipótese, deveria ser questionado. As milícias chegaram na favela de posse de um discurso bastante batido: apresentavam-se como ordeiros para combater a criminalidade e expulsar malfeitores. Esse cartão de visita teve uma repercussão bastante positiva em termos de credibilidade e aceitabilidade. Não obstante, os moradores das favelas sequer desconfiavam que o ovo da serpente estava sendo incubado com uma virulência avassaladora, para eclodir em Leviatãs indomáveis dispostos a praticar qualquer modalidade de empreitada criminosa. A situação chegou ao ponto de o bando ardilosamente disseminar o medo social nas comunidades como estratégia eficaz de controle, visando à acumulação de riquezas pela circulação de capital não computado pelos setores de arrecadação do Estado. Diferentemente do coletivo do Esquadrão da Morte, que contava com policiais em exercício, as milícias são formadas, frequentemente, por policiais expulsos ou que simplesmente deixaram suas corporações, optando por uma fórmula de enriquecimento rápido. Quer dizer, o núcleo de destrutividade[33] é o lema que guia esse coletivo, da mesma forma que serviu

33 Farias, Francisco Ramos de. "Homo violens: vestígios de memória e crime". *Revista de Direito da Cidade.* v. 8, n. 2, 2016.

também ao Esquadrão da morte, porém assentado na exploração de pessoas pobres.

De certo modo, os milicianos deram continuidade a uma prática que consistia em métodos violentos para conter e punir as classes menos favorecidas economicamente e deixadas à deriva pelo Poder Público. Diferentemente, o Esquadrão da Morte, em seus argumentos falaciosos, difundia uma espécie de ameaça corporificada nos opositores políticos do Estado para encobrir seus ambiciosos propósitos de enriquecimento e satisfação nas atividades de extermínio, mesmo depois do fim do Regime Militar, época em que a imprensa denunciava com frequência a ação dos agentes dessa organização truculenta e criminosa que, ao invés de seu desaparecimento ou enfraquecimento, corporificou-se com muita intensidade nas milícias, mas com uma mudança de foco: prestação de serviços de segurança particular de bares, restaurantes, ruas, condomínios, lojas, atividades que escamoteavam a prática de extorsão e execução.

Sem qualquer possibilidade de equívoco, podemos afirmar que as ações dos milicianos são precisamente calculadas, haja vista que as casas das favelas são catalogadas e devidamente marcadas por emblemas no intuito de alertar a outros coletivos quem domina a localidade. Por outro lado, essa marcação também server para a identificação da casa e de seus moradores em situações interpretadas, pelos agentes da organização, como atos de rebeldia ou de revolta quanto ao pagamento de taxas. Nesses casos, aplica-se uma punição exemplar: as casas são roubadas para forçar a aceitação dos serviços impostos, sem qualquer questionamento.

Todavia, em pouco tempo a máscara desses supostos benfeitores caiu por terra pela difusão de histórias que mudaram essa imagem positiva. As milícias não tardaram a se apropriar de espaços nas favelas e em conjuntos habitacionais, com violência, impondo

um *modus operandi* por intermédio da exigência de pagamentos aos moradores para manter a segurança. Além disso, como as facções do tráfico, os milicianos começaram a impor toques de recolher e regras rígidas nas favelas, sob pena de castigos violentos em caso de descumprimento. Como a estrutura do Estado é bastante deficitária para atender a determinados propósitos e interesses, as milícias ocupam um vácuo deixado pela péssima aplicação de políticas assistenciais, mas com violência em corporações do crime organizado com amplos tentáculos em regiões que adotam a metodologia de extorsão e assassinato.

Por fim, cabe sinalizar que os novos modelos de crime reproduzem pactos e alianças com projetos de outros grupos econômicos e políticos que se organizam com o intuito de maximização de ganhos e enriquecimento impondo aos pobres mais miséria e subordinação. A extorsão de pessoas de baixo poder aquisitivo tem como efeito agudizar ainda mais a situação de pobreza, ou seja, as pessoas das favelas vão caminhar em um projeto que tem, no fim do túnel, um grande abismo do qual dificilmente conseguem escapar.

A participação obrigatória de pessoas pobres no funcionamento dessa engrenagem deve-se ao fato de constituírem uma grande massa de vitimados, sendo considerados, equivocada e intencionalmente, culpados e, por isso, alvos da linha de frente para serem mortos, em rituais de execução sumária. Essas pessoas raramente dispõem de alternativas para confrontar as arbitrariedades que lhes são impostas, uma vez que não contam com a proteção do Estado, a não ser em incursões e operações policias que encenam ações de bravura para difundir uma imagem de que doam a vida pela segurança e bem estar da sociedade.

Considerações finais

Propusemo-nos a produzir memórias sobre modalidades de violência circunscritas em seus contextos e épocas, na expectativa de que esses acontecimentos, em suas diferentes modalidades de narrativas, façam parte apenas do passado. No entanto, estamos cientes de que a força dessa memória ainda não se mostra suficiente para banir da história da humanidade a inclinação de determinados grupos a se organizarem com a finalidade de destrutividade. Mesmo assim, temos uma aposta: é preciso insistir nas lembranças continuamente para que possamos não cometer atos que causem danos objetivos e subjetivos, por vezes irreparáveis. Contudo, a difusão dessas narrativas não teve ainda a força para inviabilizar a formação dos bandos mencionados que se unem pelo elo que concerne a sua configuração: quase sempre são coletivos compostos por homens com disposição, vontade e perícia técnica para matar pessoas, cujas mortes são consideradas necessárias por critérios tirânicos autorreferenciais, sem qualquer articulação com o processo de formação dos laços sociais.

Reportando-nos às três primeiras décadas do século XX, época de efervescência do Cangaço, completamos um século de história de matadores, em solo brasileiro, com mudanças significativas quanto aos argumentos pelos quais esses agentes justificavam suas ações. O cangaço representou, sem dúvida, um movimento revolucionário de resistência em um país que vivia nos rescaldos de um austero regime imperial cujo fim (a proclamação da república) não representou as mudanças esperadas no âmbito da democracia. Como o movimento se organizou nas matas, foi-lhe atribuída uma representação de anarquismo rural, pela vinculação com figuras do catolicismo, uma vez que, nessa região, predominava a presença de líderes messiânicos rurais.

Em certo sentido, os cangaceiros utilizavam-se da situação política do país para construir, com seus homens, uma força poderosa, a ponto de ser admirada pelos coronéis do sertão, os quais dificilmente hesitavam em protegê-los. A atitude desses coronéis tinha um retorno imediato: os cangaceiros entravam em pequenas propriedades para aterrorizar seus donos, os quais, sem muita opção nem proteção do Estado, abandonavam suas terras. Porém, ao invés de revolucionários que proclamavam um movimento de resistência em relação às pressões sociais e às injustiças, os cangaceiros deixaram esse princípio em segundo plano, uma vez que construíram um patrimônio considerável, em barras de ouro, joias, fazendas e rebanhos de gado, mediante a estratégia do confisco.

Desde seus primórdios, a história do crime organizado no Brasil deve ser considerada a resposta mais óbvia ao rol de motivos e circunstâncias pelas quais o país é mundialmente conhecido com um dos mais perigosos do mundo; solo em que se intensifica, em larga escala, o processo da desigualdade social e a formação de grupos que, com anuência de setores poderosos do Estado, encarregam-se da imposição do terror, conforme pudemos aferir da história do Esquadrão da Morte. Curiosamente, esse bando mantém ainda sua chama na célula de violência denominada *Scuderie Le Cocq* com endereço próximo a um bairro do centro da cidade e que se destaca na prática de crimes por encomenda, conforme aconteceu com a execução de Marielle Franco[34]. O policial reformado Ronnie Lessa, acusado de ser o matador da vereadora e do motorista, pertence aos quadros dessa organização criminosa, tendo inclusive uma carteira de detetive e três tatuagens de caveiras, símbolo principal da organização.

34 Biar, Liana de Andrade e Paschoal, Fabíola Valle das Chagas. "'(Não) leia os comentários': a disputa da notícia sobre o assassinato de Marielle Franco". *Trabalho de Linguística Aplicada*, n. 59.2, 2020.

Herdeiras da lógica de usurpação, exploração e extermínio, traço marcante dos colonizadores, as Milícias são uma organização com os mesmos propósitos do Esquadrão da Morte e Comando Vermelho: enriquecimento pela prestação de serviços mediante a imposição de terror. Mas, cabe acrescentar que o campo de atuação das Milícias configura-se na exploração de pessoas pobres, diferentemente das facções criminosas, que estão a serviço do comércio de drogas, e do Esquadrão da Morte, que fazia a segurança de pessoas de alto poder econômico. Porém, há uma nuance que vincula o bando do Esquadrão da Morte com as Milícias, no tocante ao processo de investigação de crimes praticados, visto que, embora os agentes de ambos bandos sejam denunciados, os processos são arquivados pelo Ministério Público sob alegações estapafúrdias e argumentos bastante questionáveis.

Podemos, enfim, afirmar que os quatro coletivos abordados apresentam histórias singulares com contornos próprios e motivações diferenciadas, assemelhando-se e diferenciando-se em muitos aspectos. Em relação ao Cangaço e ao Comando Vermelho, é correto afirmar que, primordialmente, se constituíram como movimento de resistência sob o peso da opressão. Porém, tão logo essas organizações se consolidaram, a sede de poder falou mais alto e então esses bandos se transformaram radicalmente pela demonstração de terror e execuções sumárias. O lema de luta teria sido deixado de lado uma vez que a vaidade, juntamente com o enriquecimento pelo confisco, tiveram um peso preponderante no cotidiano desses arranjos organizados sob o signo do crime.

Já o Esquadrão da Morte e a Milícia seguiram caminhos distintos do Cangaço e Comando Vermelho, pois se fundamentaram em um projeto de imposição de ordem, com sede de vingança e, em pouco tempo, transformaram-se economicamente, acumulando

grandes patrimônios. Os agentes desses bandos, identificados à posição subjetiva de opressor, não mediram esforços para deixar rastros de sangue em suas caminhadas. Afora esses traços distintivos, a única semelhança a ser apontada consiste nas ações de execuções com requintes de crueldade e sadismo, além da necessidade imperiosa de deixar indícios da autoria nos cadáveres deixados em lugares ermos. Tanto o Esquadrão da Morte quanto as Milícias adotam estratégias de sinalização para que as pessoas não tenham dúvida quanto à autoria dos agentes que praticaram as execuções, consignando-se, assim, um processo de intimidação. Outra característica comum aos bandos Esquadrão da Morte, Comando Vermelho e Milícia concerne ao fato de agirem em meios urbanos onde são construídos cemitérios clandestinos para ocultamento de cadáveres, especialmente no intuito de despistar as investigações e burlar a divulgação. Esse aspecto não se observou no Cangaço, que agia em meio rural e deixava os cadáveres nas caatingas. Raramente os cangaceiros circulavam pelas cidades e, quando isso acontecia, o objetivo era saquear e confiscar bens de famílias ricas.

Uma visada para a história desses grupos no cenário brasileiro nos leva a pensar que várias nuances foram atribuídas: em princípio, a construção romantizada de que os cangaceiros agiam contra a desigualdade social, faceta que ganhou destaque em filmes, livros e seriados de televisão. Quanto aos matadores do Esquadrão da Morte, difundiu-se a ideia de combate às ameaças que pairavam sobre o país diante da possibilidade de expansão do comunismo. Contudo, essa fachada de imposição de ordem escondia o verdadeiro objetivo desse bando: matar por vingança, proteger contraventores e banqueiros e, sobretudo, enriquecer. O Comando Vermelho, ao assumir a dianteira do tráfico de drogas, logo vislumbrou tratar-se de um negócio rentável, abafando definitivamente a proposta de luta contra a

violência e opressão dos aparatos policias. De certo modo, essa facção travou e trava uma guerra com setores da polícia, porém com outras motivações, como o domínio de uma determinada região, disputando território com a Milícia, a qual desde seu surgimento firmou-se como um movimento de exploração de pessoas pobres em regiões onde o Estado se ausenta. Atualmente, o bando da Milícia tem expressão significativa de comando nas grandes metrópoles.

Por fim, não podemos deixar de fora a consideração da construção de uma memória decorrente da ação desses coletivos, à medida que um processo de transmissão da violência acontece, remontando aos primórdios da colonização. Em outras palavras, os colonizados brasileiros aderem a esses tipos de organizações marcadas pela violência, na esperança de que, uma vez ocupando lugares distintivos do Poder, viriam a se tornar colonizadores conforme aconteceu historicamente com os usineiros, grandes pecuaristas, latifundiários e atualmente com pessoas de diferentes segmentos do setor econômico e político.

Como uma triste constatação, somos levados a crer que os rastros das ações desses coletivos são assimilados pelas pessoas na qualidade da transmissão de um legado cultural: existem museus no nordeste glorificando o cangaço; na cidade do Rio de Janeiro, há uma corporação de detetives intitulada *Scuderie Le Cocq* que mantém viva a lembrança e o legado do Esquadrão da Morte, cuja ideia é divulgar a fama de justiceiros para seus agentes; já foram produzidos livros, filmes e documentários que focalizam a facção criminosa do Comando Vermelho pelo elogio da violência. De resto, as ações da Milícia, ilusoriamente apresentadas como oposição ao comércio de drogas nas favelas, de forma tímida, são objeto de noticiários e temas de livros, além de terem sido objeto de defesa de parlamentares em diferentes sessões e diferentes estados do Brasil.

MUSEUS E MUSEOLOGIA

IMAGENS PARA DESCOLONIZAR A MEMÓRIA

BRUNO BRULON SOARES

Manoel do Nascimento Costa (Manuel Papai)
Assentamento de Exu, c. a. 1989-1990
Número de registro: 2005.1.1
Dimensões: 52,5 x 40 Ø cm
Local: Ilê Obá Ogunté (Sítio de Pai Adão), Água Fria, Recife
Arquivo Institucional do Muhne, Fundação Joaquim Nabuco

Imagens escolhidas para fazer lembrar trabalham na formação dos imaginários que determinam, de maneira sensível e inteligível, o que será preservado materialmente como *suportes de memória*. Os objetos materiais apresentados como representação da cultura, no encontro com o observador que nos propõem os museus, instituem uma tomada de consciência que é ao mesmo tempo um arrebatamento e uma condução. As imagens mostradas como "obra" ou "artefato" nos museus provocam uma reflexão sobre o que estamos familiarizados a ver, ao mesmo tempo que interrogam o olhar, instaurando a crítica ao próprio imaginário que, em alguns casos, pode levar à sua descolonização.

Este ensaio se volta para a imagem de um assentamento de Exu apresentado ao público na exposição de longa duração do Museu do Homem do Nordeste (Muhne), em Recife – PE, originalmente adquirido como parte da Coleção de Cultura Afro-Brasileira do museu. Constituída no final dos anos 1970, por iniciativa de antropólogos e museólogos dessa instituição, a coleção de objetos da cultura afro-brasileira é fruto de uma tentativa de abertura etnográfica e estética proposta pelo então Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (Ijnps), visando descolonizar os seus saberes e procedimentos, expandindo a ação museal do instituto científico ao terreiro de candomblé Ilê Obá Ogunté, mais conhecido como Sítio de Pai Adão. Esse objeto liminar, que representa o assentamento sagrado ao mesmo tempo que propõe uma ruptura dupla, estética e museológica, como "obra" de um Pai de Santo, configurou, em sua apresentação ao público, um "dilaceramento"[1] das imagens consagradas, reproduzidas por museus de arte e de etnografia.

1 Didi-Huberman, Georges. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Tradução de Caio Meira, Fernando Scheibe e Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

Como já demonstraram diversos estudos[2], muitas das coleções de objetos afro-brasileiros em museus do país se constituíram como o resultado de apreensões violentas da polícia, nas diferentes regiões, tendo sido essas imagens removidas de altares e saqueadas de casas de santo tradicionais desde o início da República. Ao longo do século XX, esses objetos incorporaram valores contraditórios e foram inseridos em discursos culturais conflitantes ao serem expostos nos museus, classificados como "armas de feitiçaria"[3], "sintomas de patologia racial"[4] ou como "arte africana"[5]. Em suas representações mais conhecidas, os objetos negros em museus brasileiros correspondiam a uma imagem racista construída por uma visão colonial que tem por finalidade gerar efeitos de estigmatização e criminalização da cultura e das manifestações religiosas afro-diaspóricas.

A exposição *Cultura Afro-Brasileira,* concebida, no final dos anos 1970, para o Muhne, representou um marco em direção à mudança de perspectiva dos museus na época, e um ato de resistência institucional contra as imagens comumente disseminadas pelas instituições nacionais. No que se refere à aquisição de materiais da cultura afro-brasileira para compor as suas coleções, esta seria motivada pelos cientistas que idealizavam o museu a partir de uma proposta do antropólogo

2 Ver, por exemplo, Maggie, Yvonne et al. *Arte ou magia negra?* Relatório Funarte – Convênio CNDA. Rio de Janeiro, (mimeo.), 1979 ; e Oliveira, Nathália Fernandes de. *A repressão policial às religiões de matriz afro brasileiras no Estado Novo (1937-1945)*. Dissertação (Mestrado em História Social) - Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói-RJ, 2015.

3 Sansi, Roger. "A vida oculta das pedras: historicidade e materialidade dos objetos no candomblé". In: José Reginaldo Santos Gonçalves; Roberta Sampaio Guimarães & Nina Pinheiro Bitar (Orgs.). *A alma das coisas: patrimônios, materialidade e ressonância*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2013. pp. 105-122.

4 Rodrigues, Nina. *Os africanos no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1977.

5 Conduru, Roberto. Esse "troço" é arte? Religiões afro-brasileiras, cultura material e crítica. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 3, pp. 98-114, set. 2019.

Gilberto Freyre, que visava a representação "do negro" por meio do candomblé de Pernambuco. A elaboração do projeto expositivo pretendia incluir, desde a sua concepção, a curadoria do babalorixá Manoel do Nascimento Costa – liderança do Sítio de Pai Adão, conhecido no meio religioso e etnográfico como Manuel Papai. Contando com o apoio e a interlocução do museólogo e diretor do Muhne, Aécio de Oliveira, o Pai de Santo passou a prestar serviços formais ao instituto desde janeiro de 1979 para desenvolver a exposição que apresentou uma imagem inédita da cultura negra em um museu no Brasil.

Ao longo dos anos, desde que foi colocado em exposição pelo museu[6], o assentamento de Exu de autoria de Manuel Papai desafia os regimes de musealidade e de visualidade instaurados por museus de antropologia, que exibem o etnográfico e o estético baseados na lógica da diferença cultural. Este objeto foi consumido por um gosto colonial-artístico ao ser escolhido para figurar na exposição *Brésil, l'héritage africain* ("Brasil, a herança africana"), do *Musée Dapper*, em Paris, em setembro de 2005, instituição privada reconhecida por expor "arte primitiva" no contexto europeu. A exposição francesa visava apresentar objetos que manifestassem as similaridades entre as "artes" da África e o contexto sincrético do Brasil, incluindo as influências do cristianismo. Neste sentido, ela buscou incluir "altares afro-brasileiros" almejando representar estéticas sincréticas, localizando a imagem de Exu, divindade do trânsito e das insubordinações, no encontro de culturas (a africana e a brasileira) e entre imaginários distintos (o da Europa e aquele da diáspora).

6 Nem os profissionais do Muhne, nem Manuel Papai sabem indicar a data exata de entrada do objeto no museu, que, como demonstramos, é posterior à exposição de 1979. Cf. Brulon, Bruno. *A viagem de Exu: transferência de autoridade e descolonização da matéria no Museu do Homem do Nordeste, em Recife – PE*. Recife: Editora Massangana. (No prelo).

Aqui nos interessa o momento do encontro entre a imagem de Exu, criada no terreiro, e os imaginários do público sobre a religião representada nas formas e nos materiais que constituem esse objeto investido de liminaridade pelo Pai de Santo/autor, explorando a sua performance estética e etnográfica no contexto museal. Concordando com a perspectiva proposta por Didi-Huberman, segundo a qual cada imagem que surge diante dos olhos de um espectador coloca em questão todo um saber adquirido[7], propomos pensar a imagem de Exu como provocadora de imaginários decoloniais, ao nos obrigar a reconhecer, nesse encontro com a sua figura *estranha* ou *perturbadora*, a colonialidade do olhar ou do saber adquirido que nos permite ver.

No ritual do Xangô de Pernambuco[8], Exu é o primeiro orixá a receber a homenagem dos devotos, dando início aos trabalhos das obrigações. Como narra o babalorixá da tradição Nagô, por meio das cantigas e sacrifícios de bodes, pintos e galos, alimentados pelas folhas das plantas que contêm axé[9], abrem-se as vias de comunicação entre os humanos e as divindades. Exu é o orixá que faz a comunicação entre o plano material do

7 Didi-Huberman, Georges. "La condition des images. In : Augé, Marc; Didi-Huberman, Georges; Eco, Umberto. *L'expérience des images*. Les Entretiens de MédiaMorphoses. Paris: INA Éditions, 2011. pp. 81-107.

8 O Xangô é o culto do candomblé assim reconhecido nos estados de Pernambuco, Alagoas e Sergipe, além de parte da Paraíba e Rio Grande do Norte. Segundo Raul Lody e Maria Regina M. Batista, essa região é marcada por relações religiosas e étnicas muito fortes, o que justifica o poder de resistência da memória africana associado aos terreiros. Cf. Raul Lody; Maria Regina Martins Batista. C*oleção Maracatu Elefante e de objetos afro-brasileiros: Museu do Homem do Nordeste*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore; Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1987.

9 Costa, Manoel Nascimento da. "Sacrifício de animais e distribuição da carne no ritual afro-pernambucano". In: Motta, Roberto (coord.). *Os afro brasileiros*. Anais do III Congresso Afro-Brasileiro. Recife: Massangana / Fundação Joaquim Nabuco, 2017 [1982]. pp. 243-249.

terreiro e o plano espiritual dos deuses africanos. Não há trânsito sem que ele seja evocado. Seu trabalho aproxima mundos ontologicamente distintos e com sua indisciplina ele burla as fronteiras entre a vida e a morte, a ordem e a desordem, o bem e o mal. No ato do sacrifício, o animal ofertado representa uma *mediação material* entre o filho de santo e o seu orixá.

O sacrifício, neste sentido, significa essencialmente uma doação de vida. E sendo o sangue uma oferenda primeira, tudo aquilo que ele toca é revestido de axé. Isto é, o sangue torna a matéria viva, potente de uma vitalidade ritual que ativa as coisas para uma *fruição desobediente*, que é característica de Exu. Nesse contexto, o sangue não é o alimento dos deuses, mas aquilo que faz brotar o divino nas coisas. O sacrifício, no culto afro-brasileiro, *re-anima* a matéria e ritualiza a vida, ao elevar o terreiro e aproximar os filhos de santo de suas divindades. Tal aproximação, um tipo de reencenação das coisas materiais que transitam entre a vida e a morte, depende de um morrer que é, ao mesmo tempo, um renascer.

A eficácia da mediação ritual depende daquilo que se dá a ver e do que se mantém fora do alcance da visão. Entre o mundo visível e o contexto imaginado do orum (o céu), a encruzilhada é abertura para imagens imprecisas, insubordinadas às estéticas conhecidas. É na imprecisão da forma que ela produz o novo e permite à imagem descolonizar a memória.

A materialização da imagem: o assentamento de Exu no museu

Um assentamento de Exu deve ser "constituído de um pedaço de pedra porosa, chamada Yangi," ou, como descreve Pierre Verger, "por um montículo de terra grosseiramente modelado na forma humana, com olhos, nariz e boca assinalados com búzios"[10]. De acordo com esta descrição, há uma intenção sagrada na figura de barro que se assemelha a um busto quase humano, quase disforme, produzida para se tornar objeto de exposição no museu.

Segundo informou recentemente Manuel Papai aos técnicos do Muhne, o assentamento de sua autoria é uma "escultura em tabatinga (massapê, barro)", em forma de busto humano com incrustações de búzios, tendo sido depositados dentro do alguidar (panela de barro usada comumente para oferendas) inúmeros axés, elementos vegetais e minerais que investem um objeto de energia vital: "o Axé sagrado foi produzido com obi (fruto africano), orobó (fruto africano), pimenta da costa, pimenta malagueta, otá (pedra), otim (cachaça), êpô (azeite de dendê), oim (mel de abelha)"[11].

Em 1979, com a negociação inicial entre o museu e o Pai de Santo-curador, o Muhne adquire um conjunto de 11 assentamentos dos principais orixás do candomblé de tradição Nagô. O primeiro deles, segundo o inventário organizado por Manuel Papai, era um assentamento de Exu, a ser fabricado pelo próprio babalorixá. A peça, entretanto, só entraria no museu nos anos 1990, sendo atualmente reconhecida como um dos objetos mais marcantes nas sucessivas concepções da exposição de longa duração, até ganhar fama ao ser exposta por outras instituições no Brasil e na França, como objeto-devir[12], oscilando entre o

10 Verger, Pierre Fatumbi. *Orixás: deuses iorubás na África e no novo mundo.* São Paulo: Currupio, 1981, p. 37.

11 Braga, Cláudia. "Assentamento de Exu". In: Cruz, Henrique de Vasconcelos; Bivar, Marília (Orgs.). *Museu do Homem do Nordeste em 40 objetos*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco / Museu do Homem do Nordeste. [no prelo].

12 Brulon, Bruno. "Os objetos de museu, entre a classificação e o devir". *Informação & Sociedade: Estudos*, João Pessoa, v. 25, n. 1, 2015, pp. 25-37.

seu enquadramento etnográfico original e o regime das artes, notadamente o das ditas "artes primitivas".

No espaço expositivo preparado para receber o conjunto de assentamentos, seria encenado, com as minúcias rituais de um terreiro de candomblé, um Bori completo – o lugar onde se faz o santo, a iniciação dos filhos de santo no Xangô pernambucano. Os objetos de culto foram dispostos do modo mais fiel possível ao seu papel ritual no terreiro. A performance criada por Manuel Papai, investido de autoridade curatorial, incluía esteiras, tecidos, louças, carnes e frutas cenográficas, flores e instrumentos musicais (os ilús de cordas, instrumentos de percussão, o agogô e o batá, utilizados nas festas dos orixás), cada item confeccionado segundo os requisitos da fé, buscando compor "um harmonioso conjunto com a representação dos principais orixás"[13].

Em exposição no museu, os objetos de culto se viam revestidos de musealidade, a qualidade documental ou valor dos objetos de museu, porém desprovidos do axé que circula apenas no terreiro, segundo informa o Pai de Santo. A força religiosa que dá vida aos orixás não foi ativada nas partes daquela encomenda. Aquilo que aparece indicado como "aché" na descrição do babalorixá, se refere a frutos africanos específicos, elementos rituais autênticos utilizados para confeccionar alguns dos objetos fabricados para o museu. Apesar de seguirem as receitas da tradição Nagô, e a sua disposição em exposição mimetizar o terreiro, os objetos produzidos não são depositários da força vital dos orixás.

Para Manuel Papai, ao ser questionado sobre a coleção criada, os objetos produzidos para o museu, por nunca terem sido

13 Lody, Raul; Batista, Maria Regina Martins. *Coleção Maracatu Elefante e de objetos afro-brasileiros*: Museu do Homem do Nordeste. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore; Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1987, p. 14.

inseridos nos rituais do candomblé, não possuem axé, pois ali não foram dados poderes aos santos[14] – estes não foram alimentados por meio das obrigações. Ao expor o assentamento como representação religiosa por meio de um discurso cenográfico, o museu encena o axé do terreiro, o que não o destitui de seus efeitos performativos. A materialização da fé no museu é, neste sentido, uma apropriação de referências culturais que se faz mais autêntica na medida em que envolve a autoridade conferida ao Pai de Santo-curador. Seu olhar autorizado, não o de especialista, mas o da transmissão de um saber etnográfico reconhecido faz do museu-terreiro lugar de representação e laboratório de descolonização.

Imagens entre dois mundos, a um só tempo

Um assentamento de orixá, suporte material por meio do qual o fiel alimenta a divindade, é um objeto liminar. Sua potência ritual provém de seu caráter intersticial – uma certa *"inbetweenness"* das coisas, segundo Paul Basu[15] – uma vez que o assentamento existe materialmente entre dois mundos distintos. Esta liminaridade dos objetos de culto é útil para pensar os objetos de museu. Ela nos fornece um modo de escapar ao essencialismo metodológico presente nas formas dominantes de organização das coisas e das imagens reveladas no altar do museu, segundo o paradigma racionalista moderno ou de acordo com categorias disciplinares herméticas. Uma tal tendência a se buscar a "natureza verdadeira"

14 Costa, Manoel do Nascimento. Entrevista concedida a Bruno Brulon no dia 8 de maio de 2019. Ilê Obá Ogunté – Sítio de Pai Adão, Recife, 2019 (informação verbal).

15 Basu, Paul. "The inbetweenness of things". In: Basu, Paul (ed.). *The inbetweenness of things. Materializing mediation and movement between worlds.* London: Bloomsbury Academic, 2017. pp. 1-20.

das coisas, um certo desejo pela objetificação como meio para se produzir um conhecimento neutro e positivo que permite a divisão racional do mundo, exclui a ação transitória e incerta de Exu.

Rompendo com os modos dominantes de produzir saberes e legitimar objetos-testemunhos, o candomblé nos ensina que é na experiência do transe, no limiar entre dois mundos, entre distintas formas de ser, que podemos aprender com a matéria produzida nos terreiros. É por meio de uma "ciência encantada das macumbas"[16] que nos propomos a ver aquilo que está para além da matéria das coisas, nos entremeios produzidos pelo ritual – seja ele religioso ou o ritual *laico* da musealização. Inspirado nas "estripulias" de Exu, "nos conhecimentos, na vida e na arte" [17], tomo o convite de Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino como um caminho fértil para pensar o transe dos objetos e das imagens, nos terreiros e nos museus.

A partir da liberdade liminar dos objetos de culto nos rituais do candomblé, poderíamos colocar a pergunta: para que servem, então, as vitrines dos museus? Enquanto para alguns dos críticos dos enquadramentos museais os "objetos capturados" nas vitrines deveriam ser libertados de sua escravidão (a metáfora aqui não se faz ao acaso), outros são levados a questionar, em primeiro lugar, a capacidade dos museus de conter as coisas ao transfigurá-las em objetos ao inseri-los na *cadeia* da musealização. Defendemos, entretanto, que ao invés de capturar os objetos em suas teias epistemológicas e regimes de visualidade, os museus podem, contrariando a sua função original, revelar as tessituras sociais da cultura material colocando em questão a dicotomia

16 Simas, Luiz Antonio; Rufino, Luiz. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas.* Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

17 Ibidem, p. 23.

tradicional entre sujeitos e objetos ao realizar a descolonização dos imaginários[18] por meio da produção de imagens dilacerantes.

Apesar de afirmar que os objetos produzidos para o museu segundo a tradição religiosa não receberam *axé* – definido, em seu sentido imaterial, como a força ou o valor do santo –, o curador não nega a presença, no assentamento, de elementos materiais cujo simbolismo é sensível para aqueles que conhecem os ritos do candomblé. Manuel Papai ainda se lembra das ocasiões em que foi chamado às pressas ao museu para atender visitantes que estariam manifestando sinais de possessão ou transe religioso diante do assentamento em exposição. Esse objeto sensível, musealizado pelas mãos daquele mesmo que detém os conhecimentos sobre o seu contexto de produção, para além de mimetizar efeitos religiosos no público, prolonga a vida do terreiro no espaço expositivo do museu, fazendo do Pai de Santo um profissional que atua na fronteira entre o trabalho técnico e o espiritual.

Percebido como um intermediário material no mundo humano que pode exercer uma ação no plano divino (ou imaterial), o objeto liminar criado a partir da inspiração do sacrifício a Exu é tomado por um espírito intersticial que está incorporado em sua performance museal. Como objeto-devir, ele remete a uma multiplicidade de temporalidades que não pode se limitar a nenhum tipo de objetificação. Sua performance causa estranhamento, pois ele não evoca apenas a descoberta da África pela Europa, mas a descoberta da Europa pela África na evidenciação do sincretismo museal. Por fim, o seu efeito é o de fazer estranhar o próprio museu como lugar não religioso onde são profanados objetos sagrados para serem cultuados

18 Gruzinski, Serge. *El pensamiento mestizo.* Barcelona: Biblioteca del presente. Paidós, 2000.

como ícones da diferença colonial. Essa ressacralização museal se baseia em referências que apresentam forma – de acordo com padrões eurocêntricos – para produzir o disforme, o monstruoso, o diabólico.

Em seu trabalho de dilacerar o cânone do museu, o babalorixá apresenta uma imagem do desconhecido com a performance do terreiro, produzindo uma laceração "experimental"[19], como quem faz do museu o seu próprio laboratório ou ateliê de formas sagradas não religiosas. Mais do que "a manifestação de uma herança africana fielmente conservada"[20], o assentamento fabricado por Manuel Papai materializa "as estratégias e mecanismos de adaptação, os reajustamentos e as substituições culturais que operam no seio dos cultos iorubá transportados ao Novo Mundo"[21]. Como o próprio candomblé brasileiro, ele é testemunho da mudança, ao mesmo tempo que atesta aquilo que Jérôme Souty denominou uma "fidelidade africana" que mobiliza os agentes da musealização dos cultos afro-brasileiros no presente. É neste sentido que a sua "autenticidade" está mais atrelada ao contexto de sua produção (o terreiro) do que à certificação museológica.

A liberdade que lhe fora conferida pela equipe técnica do Muhne permitiu ao Pai de Santo, a um só tempo, ser fiel à sua tradição religiosa (nos materiais empregados, na minúcia das formas recriadas e dos objetos selecionados para compor o Bori) e romper com as imagens racistas produzidas pelos museus, estas unicamente baseadas no desconhecido, no exótico e nos estigmas sociais atribuídos às religiões afro-brasileiras. Para

19 Didi-Huberman, Georges. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Op. cit., p. 19.

20 Souty, Jérôme. *Pierre Fatumbi Verger. Du regard détaché à la connaissance initiatique*. Paris : Maisonneuve & Larose, 2007. p. 214.

21 Ibidem, p. 224.

transgredir a forma, introduzindo o disforme no acervo do museu, o assentamento parte de um lugar da "insubordinação dos fatos materiais"[22] à própria colonialidade do museu. Para Didi-Huberman, essa transgressão da forma não é uma recusa à forma, mas "a abertura de um corpo a corpo, de uma investida crítica". Ela revira o que se entende por imagem representada em um museu, e com sua transgressão, recompõe a experiência museal em olhar material estético-religioso. Neste sentido,

> Reivindicar o informe não quer dizer reivindicar não-formas, mas antes engajar-se em um *trabalho das formas* equivalente ao que seria um trabalho de parto ou agonia: uma abertura, uma laceração, um processo dilacerante que condena algo à morte e que, nessa mesma negatividade, inventa algo absolutamente novo [...].[23]

Entre dois mundos distintos, o assentamento de Exu presentifica uma matéria incompreendida, inclassificada pelo museu de antropologia que faz da experiência do seu encontro com o público uma experiência de transe, envolvendo, em um só golpe da imagem, a incerteza sobre o que é visto e a transcendência do que se costuma ver.

Romper com a semelhança: matéria que dilacera a imagem

Ao olharmos para a musealização de Exu no museu pernambucano somos levados a constatar que o seu ajustamento a um regime de valor culturalmente determinado e no interior de um museu idealizado com base na cultura dos etnógrafos dependia

22 Didi-Huberman, Georges. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Op. cit., p. 27.

23 Ibidem, p. 29.

da assimilação de códigos e saberes da cultura e das religiões afro-brasileiras em grande parte marginalizados nos processos de materialização de coleções museológicas no Brasil. A museologia compartilhada que se colocou em prática, entre o terreiro e o museu, teve como efeito a criação de uma *contra-imagem* patrimonial necessária para a inserção de uma cultura estranha ao público.

Ao se interrogar sobre o estatuto ontológico das coisas sagradas nos rituais africanos, Bazin denomina "coisas-deus"[24] aqueles objetos de culto que representam o divino. Esses objetos dependem menos de sua materialidade constitutiva do que dos efeitos que produzem sobre os humanos ao desempenharem o seu papel de intermediários com o Deus. Uma vez extraídas dessa relação de mediação no ritual religioso, as "coisas-deus" podem ser "fetichizadas" – isto é, revestidas de um outro feitiço – pelos antropólogos e pelos museus.

A noção de "fetiche", excessivamente apropriada em estudos antropológicos e de cultura material, tem seu sentido histórico recuperado por Paul Basu, a partir de Pietz, para quem o termo é originário "da problemática do valor social de objetos materiais que foram revelados em situações constituídas pelo encontro entre sistemas sociais radicalmente heterogêneos"[25]. O termo "fetiche" provém do vocábulo da língua portuguesa "feitiço" que era empregado no século XVI na costa oeste da África "em um espaço mercantil intercultural criado por relações mercantis contínuas entre culturas tão radicalmente diferentes quanto mutuamente incompreensíveis"[26]. O fetiche, em seu sentido determinado no contexto da colonização da África, não

24 Bazin, Jean. " Retour aux choses-dieux ". In : Bazin, Jean. *Des clous dans la joconde. L'anthropologie autrement.* Toulouse : Anacharsis, 2008. pp. 493-520.

25 Pietz, William. 1985, p.7 apud Paul Basu, 2017, p.8-9.

26 Pietz, William, loc. cit.

apresenta um significado material preciso, podendo o objeto fetiche ser percebido como um objeto liminar, sem qualquer fixação e desprovido de uma significação única. Em outras palavras, como um objeto colonial, sua descolonização deve passar pelo reconhecimento de sua ambiguidade e canibalismo fundantes.

Para Bazin, longe de configurar uma religião propriamente, o "fetichismo" poderia ser percebido como "uma projeção do imaginário ocidental"[27] sobre aquelas formas de culto que não se explicam sem uma autocrítica necessária ao próprio etnocentrismo. A ideia de "fetiche" utilizada para objetificar objetos liminares, sendo endógena a um imaginário diaspórico, poderia nos levar a perguntar: o que fazem os museus com a ambiguidade das imagens?

O assentamento, "chão sacralizado" sobre o qual se dá o primeiro contato com Exu, evidencia em uma só matéria a "inventividade dos povos negro-africanos desterritorializados"[28] e a assimilação colonial da criação espontânea dos orixás. Em sua materialidade ambígua, pode-se dizer que o assentamento reapresenta o terreiro no museu ao inverter o sentido da devoção. É como se os fiéis deixassem de olhar para os deuses, voltando-se a olhar para si mesmos pelos olhos dos orixás na performance museal. Fetichizado no museu, o objeto soberano do assentamento produz no mundo um efeito de devir-terreiro, deixando de fazer a mediação entre Terra e céu para mediar culturas mutuamente incompreendidas. Em sua situação de musealização, o assentamento é ao mesmo tempo representação e trânsito entre representações; ele evoca a memória de uma

27 Bazin, Jean. " Retour aux choses-dieux ", in : Jean Bazin. *Des clous dans la joconde. L'anthropologie autrement.* Toulouse : Anacharsis, 2008, p. 498-499.

28 Rufino, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas.* Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019, p. 100-101.

África desmaterializada, cuja reinvenção no presente depende da magia regeneradora própria dos museus.

A sua deformidade aparente é uma das razões por detrás do mistério investido no assentamento de Exu. Ao longo da história dos museus, a substância ou a matéria produzida por essas instituições era aquela que tinha forma, segundo os critérios que permitiam o reconhecimento da "forma" nos regimes coloniais. A produção de matéria, então, dependia de uma forma "reconhecível" no contexto da colonização. No trabalho de constituição da coleção de Cultura Afro-Brasileira do Muhne podemos observar uma ruptura com os meios tradicionais de apropriação do patrimônio pelos museus e com os mecanismos mesmos de dar forma à matéria produtora de uma consciência colonizadora. O objeto disforme, encarnado no assentamento, transita entre um mundo material e o imaterial, produzindo sentidos imprecisos que desafiam a consciência e propõem uma objetificação que, ao invés de formar, *deforma*.

Como um objeto sem rosto, que pode conjugar uma multiplicidade de subjetivações, o assentamento se faz nas diversas possibilidades de individuação que ele permite. O rosto aqui, no sentido proposto por Deleuze e Guattari[29], não age como individual; ao contrário, é a individualidade que se produz a partir do rosto. Neste sentido, determinados agenciamentos de poder têm necessidade de produção de rostos, e por meio do rosto – cujo cânone é o rosto de Cristo –, molde universal que dá forma a toda matéria visível, se produz a significação. Este rosto de forma idealizada e reconhecível nas sociedades que se dizem "ocidentais", ao ser transformado em metáfora e ao produzir sentidos, também determina quem é o seu público, isto é,

29 Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. "Ano zero – Rostidade". In: Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2009. pp.31-61.

aqueles que serão consagrados os "civilizados" em contraposição às sociedades ditas "primitivas"[30]. O objeto-devir, objeto sem rosto que comporta diversos agenciamentos e individuações em seu trânsito incapturável, escapa à universalização que conforma a matéria.

Na perspectiva aqui esboçada, *imaginar é materializar*. O Exu disforme e sem rosto materializa uma outra matéria, polívoca e corporal, rompendo com a necessidade de individuação depositada nos objetos de museu. O seu devir está para além do próprio museu e da musealização em seu *stricto sensu*. Ele não é; pois pode ser diversos em uma só matéria. Sua forma é o resultado de uma matéria, modelada pelo babalorixá que "come formas"[31] e dilacera os sistemas consagrados do visível.

Ao criar um objeto para se tornar musealia, revestindo a matéria de um axé indecifrável pelo museu, o Pai de Santo não deixa de propor uma experiência religiosa ou sagrada. Podemos perceber a relação das imagens estabelecidas no "cenário" do museu como uma relação que não é familiar ou natural, mas encenada como sobrenatural, transcendente, ou mesmo metafísica, no sentido atribuído por Georges Didi-Huberman ao propor perceber as imagens e a ideia de "semelhança" da imagem como provenientes de uma "relação do homem com seu Deus"[32].

Para o autor, a semelhança da imagem construída com base no cristianismo adquire "uma estrutura de tabu", uma vez que tal relação com o Deus criador se encontra imediatamente acompanhada de uma famosa interdição: "*não tocar* na 'árvore do conhecimento do Bem e do Mal'". A culpa do homem que

30 Ibidem, p. 42.

31 Didi-Huberman, Georges. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Op. cit., p. 29.

32 Ibidem, p. 33.

transpõe tal interdição, segundo uma interpretação da Gênese por Didi-Huberman, tem como consequência a perda da própria semelhança, isto é, da imortalidade divina. Tal pressuposto se via presente no pensamento dos teólogos medievais a partir de Santo Agostinho, para quem o homem, desde sua queda, estava condenado a errar no mundo material como em uma "região de dessemelhança"[33]. Para o autor, é neste sentido que a teologia cristã da semelhança "maneja ao mesmo tempo uma estrutura de mito e uma estrutura de tabu"[34], engendrando uma proibição que faz dessa promessa o intocável por excelência. É esta semelhança cristã que se faz presente na experiência mesma do museu – ao mesmo tempo divina e mítica, ao produzir um tabu sobre a imagem e a matéria exposta.

Segundo o cristianismo formador dos imaginários nas colônias afro-atlânticas, as imagens dadas ao olhar são imagens de devoção, logo, a devoção supostamente "laica" do museu é muitas vezes comparada aos cultos religiosos de matriz cristã[35]. Nesta mesma perspectiva, o culto à musealia é um culto à semelhança e ao semelhante. Dilacerar o cânone é, portanto, um ato decolonial, que visa a transgressão de um tabu por meio do qual a imagem criada *toca* o imaginário, promovendo uma abertura sensível da coleção de imagens herdadas. Ao realizar o sacrifício da forma no museu, o altar de Manuel Papai conjuga em uma só matéria a dádiva aos orixás e o sacrifício da vida sagrada no ato de sua entrada na cadeia (colonial) da musealização.

33 *Regio dissimilitudinis*. Sobre a implicação de tal noção no domínio das artes visuais ver Georges Didi-Huberman. *Fra Angélico. Dissemblance et figuration*. Paris: Flamarion, 1990.

34 Georges Didi-Huberman. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Op. cit., p. 34.

35 Ver, entre outros, François Mairesse. *Le culte des musées*. Bruxelles : Académie royale de Belgique, 2014.

Uma imagem para descolonizar

A entrada "do negro" no museu, almejada por Gilberto Freyre e imaginada por Manuel Papai, no sentido da materialização que originou a coleção do Muhne, antes de ser representativa, é *um ato expositivo* do olhar colonial sobre as coleções etnográficas no contexto da diáspora africana no Brasil. Como se tentou revelar neste breve ensaio a partir de um objeto contemporâneo, nós vemos com as formas conhecidas que constituem o nosso imaginário sobre o que guardam os museus. Portanto, o encontro com Exu nunca é um encontro banal, pois ele revoga um estatuto do olhar por meio do dilaceramento das formas que nos permitem ver. Exu nos provoca a ver para além das formas materiais conhecidas, colocando em crise os regimes habituais de representação e do simbólico.

Na exposição atual do Muhne, o assentamento de Exu, orixá da transformação, representa o estranhamento dos deuses africanos materializado na figura disforme em barro moldada à mão. Rompendo com uma estética aceita e com o rosto reconhecido dos deuses venerados nos museus coloniais, esse objeto liminar chama a atenção para a própria determinação e linearidade do museu como ambiente que produz verdades e classifica a matéria.

Diante da ação transitória e desobediente de Exu, não se pode dizer que a imagem é isto ou é aquilo; diferentemente, Didi-Huberman nos propõe dizer "essa imagem *trabalha* assim ou assado", ou, ainda, "*se transforma* desse modo ou de outro"[36]. O museu que expõe o poder do trânsito de Exu é, portanto, lugar aberto à sua ação transformativa e regeneradora de feridas

36 Didi-Huberman, Georges. " La condition des images ". In : Augé, Marc; Didi-Huberman, Georges; Eco, Umberto. *L'expérience des images. Les Entretiens de MédiaMorphoses*. Paris: INA Éditions, 2011, p. 103.

do passado e de heranças limitantes e restritivas. Ele passa do valor de "verdade" investido nos objetos para o *valor de uso*, no sentido do que eles podem fazer, ou provocar no público. A mostração do museu engendra um trabalho de contextualização; ela provoca um pensamento sobre o que é mostrado, resultando em uma "montagem"[37] composta de elementos daquilo que se vê e daquilo que se sabe. O que faz o trabalho de Exu nos museus é dar tempo ao olhar, é abrir a possibilidade de uma relação inédita ou impensada com o sagrado museal, para permitir a superação de um tabu.

O sacrifício da forma é a entrada da indeterminação na racionalidade do museu. Adentrar o cânone para dilacerar a imagem é um trabalho que coloca em questão o próprio sentido de humanidade que os museus herdaram da colonização. A materialidade estranha fabricada pelas mãos do babalorixá que se tornou curador permite conceber, no contexto de um museu de etnografia, a capacidade dos objetos, ao proporem uma contra-imagem que contradiz os regimes de visualidade dominantes, de modificar o estatuto ontológico e intersubjetivo dessa "humanidade" secularmente pensada a partir "do elemento mítico da semelhança divina"[38].

Por meio da laceração de Exu, o que se alcança na exposição *Cultura Afro-Brasileira* é uma ruptura do cânone da branquitude herdado e continuamente transmitido pelos museus. Trata-se de adulterar os quadros de memória que definem as fronteiras da lembrança e da identificação segundo a hierarquia de um modelo divino herdado da teologia cristã e de experimentar um "jogo de confrontações violentas com a alteridade em geral"[39]. Assim, o

37 Ibidem, p. 104.

38 Didi-Huberman, Georges. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Op. cit. p. 107.

39 Ibidem, p. 107-108.

que se almeja alcançar é a indeterminação e a indisciplina como modos de ver sem moldes ou por meio de enquadramentos desviantes.

Tal "decomposição do antropomorfismo divino"[40] que nos propõe o altar a Exu depende de uma desfiguração dos rostos atribuídos às coisas, segundo as religiões monoteístas, para se alcançar, em um nível mais profundo, o que há de obscuro nas coisas, de misterioso, de inominável, que os museus só expõem quando permitem o disforme penetrar o cânone, num trabalho que é antagônico ao da musealização: que desclassifica, obscurece, investe no desconhecido. O assentamento nos permite perceber que as materialidades liminares podem ensinar que o museu é lugar de movimento, do incerto e da subversão das imagens estabelecidas, onde Exu faz do altar encruzilhada, e da morte uma via para a criação de nova vida.

40 Ibidem, p. 109.

MUSEUS MARGINAIS E AS MEMÓRIAS DA PERIFERIA: ARTE DO NÃO-LUGAR EM REALIDADE CATASTRÓFICA

MARIZE MALTA

A partir da longa tradição dos museus de arte, especialmente diante da famigerada proposta do cubo branco[1], os espaços para arte incorporaram materialidades específicas, lugares centrais das cidades, prédios emblemáticos, ambientes asseados e "neutros" e voltados para um público privilegiado, geralmente burguês e branco. As periferias dos grandes centros urbanos no Brasil e sua população carente, em sua maioria negros e mestiços, ficaram alijadas desses equipamentos culturais, seja pelas dificuldades de acesso por causa da precariedade dos transportes públicos e das longas distâncias, ou pela impossibilidade de se verem representadas nas obras exibidas e nos eventos propostos. Os museus, nesse sentido, firmaram-se para uma elite branca e guiada por curadorias sensibilizadas para a satisfação das convenções homogêneas, hegemônicas e universais, de bases europeias.

Subvertendo essa lógica, no século 21, muitos moradores de comunidades criaram suas estratégias para que os museus e espaços de fruição chegassem às periferias. Fugindo do lugar-

1 O'Doherty, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

comum, muitos desses sítios exasperam o que Paul Valéry denominou de "estranha desordem organizada"[2], diante de uma "realidade catastrófica"[3], quando avaliou as obras no Museu do Louvre. Contudo, não se trata de obras-primas enciumadas entre si nem de um reduto em que se concretiza a separação do mundo sensível do das ideias e do vivível. Os museus nas comunidades carentes reúnem coisas que nem de arte seriam tradicionalmente chamadas e estão imiscuídos nas vidas cotidianas de seu público. A experiência de viver à própria sorte, de estar "tudo junto e misturado", caraterística da população de favelas, subúrbios e periferias, acaba por desenvolver uma outra realidade, capaz de garantir e valorizar suas memórias, afetos e visões de mundo particulares, cujas premissas estéticas estão longe das bases canônicas e nos levam a repensar conceitos e métodos com que fomos (in)formados nas academias e nos museus.

Para o presente texto, escolhemos trazer à discussão três espaços de arte localizados em comunidades brasileiras que abrigam pessoas marginalizadas dos principais equipamentos urbanos e sofrem com a exclusão social e cultural, estando ausentes nas imagens da história da arte: a casa de Estevão Silva, em Paraisópolis, São Paulo; o Acervo da Laje, em São João do Cabrito, em Salvador; o Museu da Maré, na Maré, no Rio de Janeiro. Com eles pretendemos analisar outras formas de experiências estéticas, de escolhas e classificações de artefatos e de modos de exibição que ultrapassam as lógicas disciplinares do conhecimento e nos fazem rever as invisibilidades perpetuadas pela história da arte e pelas políticas de memória dos museus.

2 Valéry, Paul. "O problema dos museus". *Ars*, São Paulo, vol.6, n.12, p.31-34, jul./dez. 2008, p.32.

3 Termo utilizado no resumo da tradução do texto de Paul Valéry, realizado por Sônia Salztein para a Ars, a partir de análise de Theodor Adorno no texto "Museu Valéry-Proust".

Eu sou carioca e professora universitária de história da arte, interessada em lugares, coisas, coleções e modos de exibição, de pele clara, filha de professores e formada em escola pública. Aprendi na aula de Música, no antigo ginasial, nos idos de 1970, a marcação da percussão da música Babá Apalá[4], de Gilberto Gil, que fala do orixá Aganju, um Xangô menino. Com cocos feitos por nós mesmos, que a professora nos ensinou a fabricar, ao fim do treinamento, a turma inteira, que comportava gente de várias cores, acompanhou a música com seus cocos em diferentes cadências. Fui invadida de uma emoção que me modificou indelevelmente. Ali existia uma força e uma memória que não estava nos livros e só se encontrava nas periferias pelas memórias resistentes ou por artistas que as resgatavam, como Gil. O momento foi mágico e, ainda que o conteúdo da letra não fizesse parte da minha ancestralidade direta, com palavras que desconhecia, a professora explicou o que aquilo significava, o que me fez perguntar: onde estava o passado de tantos apagados e desconhecidos e uma religiosidade com mitos pouco comentados?

Se Gilberto Gil pôde fazer ecoar sua música naquele tempo, a maioria do povo negro, favelado e periférico estava lutando por seus direitos e bem longe dos holofotes da história e da história da arte. Antes de tomar contato com esses museus de periferia, nos anos de 1980, conheci os lugares que os antecederam, as palafitas da Maré e dos Novos Alagados. Entrei nas casas, convivi com seus moradores, ouvi suas histórias e causos extraordinários e realmente parecia impossível que museus fossem criados nesses lugares abandonados pelo poder público.

4 Gil, Gilberto. "Babá Apalá", 1976. *In*: Rennó, Carlos (Org). *Gilberto Gil. Todas as letras.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.218.

Nos três casos, a construção desses espaços foi realizada autonomamente, por vezes sem qualquer diálogo com meios acadêmicos ou governamentais, apesar das particularidades de cada um e dos diferentes graus de parcerias com instituições e universidades que acabaram por se desenvolver antes, durante ou depois de suas criações[5]. Foram iniciativas dos próprios moradores de comunidades que acionaram lugares de memória e poéticas em territórios relacionados normalmente à miséria e à violência[6]. Como em um levante[7], subverteram a noção de habitarem um não-lugar e fizeram da considerada precariedade um espaço de resistência para criar condições de existência e de memória.

As comunidades de baixa renda das cidades costumam aparecer nos noticiários somente pelas ocorrências de mortes e violências, desenvolvendo a ideia de que seus moradores se encontram impossibilitados de gerar laços de afetos e de lá estarem por mera necessidade. Essa visão estereotipada reflete o desconhecimento (ou descaso) dessas comunidades, das suas vivências e de suas histórias, promovendo um entendimento de que a maior parte de suas ações seriam insignificantes e, portanto, indignas de visibilidade. Sem ignorar as condições de instabilidade financeira e de insegurança, e da mobilidade de seus moradores, não se trata de pessoas estagnadas pelo medo e submissas às contingências, cujos comportamentos se adaptam ao ambiente de maneira homogênea. Criaram raízes, identidades particulares, atos de inconformismo e de criação artística e cultural, fazendo valer sua realidade, lançando lampejos para além das faíscas dos fuzis com que estão habituadas a conviver.

Apesar de injustiças, apesar de preconceitos, apesar de lembranças dolorosas, apesar de... Mesmo com muitos "apesar de", diante das estratégias de apagamento de memórias, frente a uma sociedade desigual e racista, não deixaram se fazer esquecer, reivindicando uma cultura do coletivo, diversa, anti-hegemônica e prazerosamente catastrófica. Entre "trecos, troços e coisas"[8], como prefere chamar os objetos o antropólogo Daniel Miller, buscando desestabilizar hierarquias, as periferias nos fazem olhar de outra forma para as coisas, as pessoas, as culturas, as histórias.

5 O projeto do Museu da Maré contou com apoio do curso de Museologia da UniRio; o Acervo da Laje agregou estudantes de artes da UFBA e artistas por ela formados; o Instituto de Artes da Unifesp estabeleceu diálogos com os artistas de Paraisópolis. Mesmo com apoio de outras instituições, é relevante salientar a participação de universidade públicas nos processos de visibilização desses lugares.

6 É emblemático que, por ocasião da inauguração do Museu da Maré, os jornais de grande circulação tenham sublinhado o fato da presença do então ministro da cultura Gilberto Gil e dado pouco ou nenhum protagonismo aos moradores que agenciaram sua criação. Cf. Santos, Luciana Mendes dos. "Museu da Maré – o discurso da memória de ponta a cabeça". In: *Anais do XVI Encontro Estadual de História da ANPUH-SC*. Florianópolis: ANPUH, 2016, s.n.p. (http://www.encontro2016.sc.anpuh.org/resources/anais/43/1464639542_ARQUIVO_Luciana_Artigo.pdf).

7 Cf. *Levantes*. São Paulo: SESC, 2017. https://sesc.digital/conteudo/artes-visuais/44158/levantes.

8 Miller, Daniel. *Trecos, troços e coisas. Estudos antropológicos sobre cultura material*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

Nadando contra a Maré

O bairro da Maré, situado às margens da Avenida Brasil, vizinha à Ilha do Fundão, e circunvizinho à Linha Vermelha e à Linha Amarela, entre Bonsucesso e Ramos, é um núcleo urbano carioca decorrente de aterramentos e da erradicação da original favela da Maré, onde predominavam palafitas que se sobrepunham às águas da baía da Guanabara. Esse território, contudo, abrangia outras áreas, reunindo 15 localidades, o que, portanto, justifica a identificação da área por Complexo da Maré. Como em muitas comunidades que se transformaram em regiões administrativas da Prefeitura do Rio de Janeiro, não se pode homogeneizar seus vários núcleos, nem suas histórias. Por outro lado, na medida em que os vizinhos da Maré se sentiam submetidos a situações precárias semelhantes, acabaram por agregar esforços e se sentir constituintes de um agrupamento com cultura própria. Em favor da memória dessa comunidade, um museu foi imaginado – um museu de favela e para a favela, ainda que essa denominação já tivesse sido compreendida como uma qualificação pejorativa (depois revertida como lugar de orgulho identitário).

Inaugurado em 2006, o Museu da Maré foi fruto da iniciativa dos moradores congregados pelo Centro de Ações Solidárias da Maré (fundado em 1997)[9]. O acervo foi constituído por doações dos próprios habitantes e ocupou o espaço de uma antiga fábrica de transportes marítimos, distante das glamorosas e espetaculares edificações destinadas a museus. Tratava-se, assim, da apropriação de um espaço existente à produção de bens de consumo e de sua adaptação para acolher acervo, arquivo,

9 Para melhor conhecer o processo de criação do Museu da Maré e a história do bairro, veja Chagas, Mario e Abreu, Regina. "Museu da Maré: memórias e narrativas a favor da dignidade social", *Musas*, Revista Brasileira de Museus e Museologia, Rio de Janeiro, ano III, n.3, p. 130-152, 2007.

Figura 1 *Aspectos da expografia do Museu da Maré*:
1a Casa de palafita, com montagem de menina carregando a lata d'água na cabeça e as roupas no varal
1b Fotografia em exposição da antiga favela da Maré
Detalhes do conjunto das coisas que ambientam o interior da casa de palafita:
1c O fogão e 1d A mesa de cabeceira
Fotografias João Vítor Galo Esteves, maio 2010

exposições temporárias, eventos – um espaço de memória que conglutinasse a comunidade fazendo-a se sentir representada e ativa na sua construção, lugar reinvestido para uma outra produção, a produção de cultura, a cultura da favela.

Se a fachada se coloriu, os anteparos arquitetônicos internos foram pintados de branco. A subdivisão foi demarcada com divisórias brancas, intercaladas com alguns painéis coloridos e paredes de tijolo aparente, introjetando certo modo de "ser museu", possivelmente com o intuito de trazer referências da ainda hegemônica prática do cubo branco, como uma moldura a afiançar sua filiação às instituições de memória consagradas e estabelecer um contraste para valorizar seu conteúdo, originalmente circundado pelos ambientes caóticos dos barracos. O próprio barraco representado no museu (fig. 1a), instalação que se destaca ao alto no galpão, organiza-se em tábuas homogêneas, pintadas em diferentes tons de azul, para aludir à casa de porta e janela do passado, construída com as tábuas disponíveis, estetizada na harmonia de linhas e cores como a fantasia de uma casa, mesmo humilde, asseada, asséptica e digna de admiração.

A expressão "fazer barraco", que significa ultrapassar o decoro de relações sociais, fazer escândalo, berrar, trocar palavrões e até partir para a briga física e atos de violência, por revolta ou ciúmes[10], foi coligada ao comportamento dos favelados. Por mais que traga atitude preconceituosa, ao mesmo tempo expressa postura de não seguir certos preceitos éticos próprios do mundo burguês. Nesse sentido, a construção do barraco arquétipo

10 A música *Te amo sim*, de Chininha e Príncipe, que fizeram sucesso com composições sertanejas, é bem emblemática dessa situação de não conseguir se controlar frente ao ciúmes: "Eu me conheço bem / Meu coração tá fraco / Se eu te pegar com alguém /Eu vou fazer barraco / E vai virar noticia do jornal do dia / Que o nosso amor / É caso de delegacia". https://www.letras.mus.br/chininha-e-principe/te-amo-assim/.

dentro de um museu desenvolve um discurso de fazer respeitar o jeito próprio de gente que, ao contrário de se preocupar em causar desconforto social, faz valer sua idiossincrasia, tornando-a um modo de positivar essa voz, "fazendo barraco" no mundo museal.

"O Tempo da Maré" é o título da exposição de longa duração, representativa da vida e do cotidiano dos moradores. Se os barracos se foram, as casas de tijolos e lajes existentes ainda permanecem arraigadas na condição de pobreza. Entretanto, essa pobreza financeira não implica em miséria de imaginação nem em inércia criativa, mas é capaz de construir um museu para "chamar de nosso". Os objetos não estão estanques como em uma *period room*[11] ou ambientação de museu-casa, mas sofrem alterações, retiradas, acréscimos conforme as proposições da comunidade.

Assim o Museu da Maré é apresentado aos seus visitantes:

> Sejam bem-vindos! Esse é o nosso museu.
>
> Ele não é um lugar para guardar objetos ou cultuar o passado.
>
> Aqui é um lugar de vida.
>
> Se a vida se conta pelos anos, dias e horas, nos relógios e calendários, neste museu ela é contada por tempos, onde nada está acabado, tudo é mutável. Passado, presente e futuro convivem nos tempos da água, da resistência, da casa, da criança, do cotidiano, da festa...
>
> São 12 tempos, como 12 são as horas do relógio e os meses do ano... Tempos construídos a partir do lugar e da vida.
>
> Aqui os moradores tiveram que fazer seu chão. Fincaram as palafitas na água e sobre elas ergueram suas casas. O tempo era contado pelo fluxo e refluxo da maré...

11 Tipologia expográfica que remonta um ambiente de época num museu.

> Redes ao mar, aterros, rola-rola, bicas d'água, tijolos, lajes, mutirão...
>
> São heranças construídas por tantas pessoas ao longo do tempo. Nesse lugar, onde muitos só enxergam a violência, nasce uma nova maneira de contar os tempos da cidade, a partir do diálogo, da troca e do respeito à diversidade cultural.
>
> O Museu da Maré é um convite à construção desse novo tempo[12].

No passado das favelas, as casas eram tão pequenas que as roupas precisavam secar do lado de fora, gerando um desfilar de panos nos varais entre os casebres. Não havia água potável, o que demandava carregar a água para a casa, com a lata d'água na cabeça ou usando o rola-rola. Muito menos o esgoto era possível e se despejava os dejetos diretamente abaixo das casas, nas águas da baía, o que gerava cheiro desagradável. O que hoje vemos no museu resgata por meio de fotografias, objetos e instalações, a memória de uma realidade passada, permitindo criar elo de afeto, reunindo coisas que era tão comum encontrar nessas casas: a fotografia colorizada, as panelas dispostas em trempe de alumínio, o pequeno altar de devoção, as latas d´água, as prateleiras e mesas com paninhos ou papel recortado para encobrir a rusticidade das tábuas, as peças fora de moda adquiridas a baixo preço ou ganhas. Esses objetos criam uma ambiência, cheia de afeto, reescrevendo "a própria biografia inscrita nas coisas"[13] quando mudaram de casa e foram postas nessa casa imaginária (fig. 1c e 1d).

Cada objeto exposto, mesmo que procure uma ficção próxima à realidade, está asseptizado, mas mesmo assim capaz de afetar e ser afetado. O sentido da ordem[14], no que ela tem de decorativo, de agradar ao olhar, preconiza a expografia, induzindo a ver que as mais simples construções podem despertar interesse estético. Por outro lado, as fotografias antigas expostas não escondem a precariedade dos barracos e das tábuas que se superpunham em difícil equilíbrio para formar as ruas suspensas sobre a baía (fig.1b).

Certamente, as casas não eram assim como a que está exposta, tão bem acabada e construída. Não que houvesse a impossibilidade de asseio e arrumação nessa casa do passado, nem que as peças não sejam autênticas e originais. A solução, porém, aproxima-se mais de um lugar sacralizado em que se entroniza certos objetos e se estetiza o cotidiano da pobreza, para que tanto aqueles que moram nas comunidades possam valorizar seu lugares de vida, quanto os outros que nunca lá pisaram possam ter a sugestão de como moravam os favelados, resgatando certa dignidade de suas vidas.

A pobreza, a precariedade e a escassez podem ter sua poética, não no que elas são realmente, mas no que podem sugerir ser. Quantos, afinal, teriam condições de comprar tinta e pintar seus barracos por dentro e por fora? Quantos tinham condições de manter a casa organizada e asseada quando dispunham de poucas horas para dormir e voltar ao trabalho no dia seguinte, ainda precisando levar a água para casa em cima da cabeça? E quantos, mesmo vivendo na privação, não tinham sua televisão, alimentadas por "gatos", por vezes, a única luz a iluminar o interior de suas casas?

De todo modo, até com problemas em se manter, o Museu da Maré, como um típico museu de comunidade, tem papel fundamental de ser núcleo de agregação da comunidade e norteador de construção de memória, cumprindo seu papel urgente e necessário, instaurando um oásis possível no cotidiano instável e inseguro.

12 Texto de parede presente no Museu da Maré.

13 Miller, Daniel. *Trecos, troços e coisas.* Op. cit., p.145.

14 Cf. Gombrich, Ernst H. *O sentido da ordem. Um sentido sobre a psicologia da arte decorativa.* Bookman, 2012.

As músicas de Mc Cabelinho dão o tom de tantas comunidades como a Maré, envoltas em tráfico de drogas, invasões policiais e operações milicianas, insistindo pela sobrevivência digna e perseguindo uma vida além das incertezas:

> Não adianta nada,
>
> Vir remar contra a maré
>
> Vacilão aqui se arrasa
>
> Porque nós tem muita fé em Deus[15].
>
> Morador quer a paz não aguenta mais guerra
> Desde menor sou bicho solto nós tá aqui um pelo outro
> E tenho orgulho de ser da favela[16].
>
> Vou gritar que a favela venceu
>
> Pode pá
>
> Quem duvidou se fudeu[17].

O Museu da Maré surgiu nesse processo de valorização da cultura da periferia, mostrando que, mesmo diante das mazelas inerentes aos confrontos entre facções criminosas, polícia e milícia, as pessoas podem ter orgulho de fazer parte daquela comunidade, mostrando que a festa, a brincadeira, os encontros e as alegrias são tão presentes quanto as incertezas, reinventando sentidos positivos para aqueles vistos pelas elites como "pobres coitados".

Nesse remar contra a maré, estabelece-se o levante para construir a própria história, perceber o sentido de comunidade no congraçamento dos infortúnios, de buscar moradia possível em

15 Mc Cabelinho. *Maré*, 2020. (https://www.letras.mus.br/mc-cabelinho/mare/)

16 Mc Cabelinho. *Em busca da meta*, 2019. (https://www.letras.mus.br/mc-cabelinho/em-busca-da-meta-dj-mumu-do-tuiuti/)

17 Mc Cabelinho. *Favela venceu*, 2020. (https://www.letras.mus.br/mc-cabelinho/favela-venceu-part-mc-hariel/)

uma cidade cujo poder público dificilmente priorizou os menos favorecidos, apesar de serem fundamentais forças trabalhadoras e pessoas com seus sonhos e crenças. Se historicamente o chão não existia, ele foi criado sobre as águas respeitando o tempo das marés oscilantes e instáveis, como a própria vida de quem quase nada tem, em plena consciência do que é remar contra a maré. Porém, no caso da favela da Maré, foi um remar contra a seu favor, aprendendo, com as instabilidades, a lutar pelo proveito de sua visibilidade e pelo direito de ser e fazer sua própria resistência.

Assim como em muitos raps e funks nascidos nas comunidades faveladas e suburbanas, a realidade é capaz de gerar estéticas próprias e evidenciar suas potencialidades, dando impulso à autoestima. "Pobre, preto e favelado" pode ser criativo e construir seus meios de ação artística, mesmo que inicialmente as produções fossem consideradas coisas de mau gosto e impróprias a museus. Procurando advogar em causa dessas adversidades históricas, projetos nas comunidades, posteriormente com apoios governamentais, criaram estratégias para maior inclusão. A academia entendeu que precisava rever suas premissas teóricas e repensar o que merecia ser historicizado e considerado nos seus discursos teóricos e estéticos, dentro do processo de reparação histórica. Tal movimento gerou mudanças consideráveis, ainda que não sejam suficientes para democratizar o que as periferias produzem em termos artísticos. É nesse sentido que tudo o que antes era periférico acabou se tornando um meio de sublevação, um movimento que absorveu a ação do remar contra a maré e fez rever suas premissas.

Uma casa fabulosa

Fruto da fantástica imaginação e infatigável labor de um homem morador de favela, nasceu uma das mais inesperadas concepções

artísticas. Trata-se da casa de Estevão Silva da Conceição, em Paraisópolis, a segunda maior favela de São Paulo, localizada no Morumbi. Tudo começou em 1985 com seu desejo de inserir plantas em tão árido espaço, onde cada centímetro é disputado, não restando área para jardins e árvores. Estevão encheu a frente de sua casa de plantas e construiu com ferro e cimento estruturas para que a vegetação subisse. Ainda assim, inconformado com a esterilidade das paredes, resolveu encobrir superfícies com tampinhas, cacos de azulejo, restos de peças que demandavam novas estruturas para serem depositadas. As tradicionais linhas retas das construções das comunidades foram sendo encobertas por tortuosas armações e ondulantes superfícies, conformando sua casa como uma gruta, uma caverna de fantasias moldadas por seus instintos e realizadas com as próprias mãos – "comecei a ideia de inspiração de mim mesmo", como declarou[18]. A falta de condições financeiras para adquirir materiais novos para os revestimentos levou à ideia de aproveitar aquilo que era descartado, sem serventia, inutilizado ou velho. De chaveiros a bules, de relógios a medalhas, de bolas de gude a garrafas, tudo podia virar elemento decorativo preso à argamassa. A casa de Estevão se tornou obra única e digna de admiração da comunidade (fig. 2).

Sua obra extraordinária, chamada também Castelinho de Paraisópolis[19] ou Casa da Pedra Enfeitada, rendeu ao baiano

18 Cf. Entrevista com Estevão Conceição para a quinta edição do *Antídoto - Seminário Internacional de Ações Culturais em Zonas de Conflito*, evento ocorrido em maio de 2009 no Itaú Cultural. https://www.youtube.com/watch?v=kRUENk_f_dA.

19 Oliveira, Carolina Bortolotti de; Zanellato, Daniella. "A casa e o sonho: uma visão do simbolismo no Castelinho de Paraisópolis". In: *1º Simpósio sobre Comunicação Visual Urbana*. São Paulo: LABIM, 2005. (http://www.fau.usp.br/depprojeto/labim/simposio/PAPERS/SCV1C002.htm).

Figura 2 *Aspectos da fachada e da sala da casa de Estevão Silva, com o mesmo aguardando os visitantes e sentado em um dos bancos que se formam a partir das estruturas que cria e das peças que fixa nas superfícies Pormenores da casa de Estevão Silva*. Paraisópolis, São Paulo. Fotografias da autora, set. 2018

Estevão Silva, conhecido como Gaudí brasileiro[20], publicações[21], reportagens, documentários e uma viagem a Barcelona[22] para conhecer o maior artista catalão (que ele desconhecia), iniciativa que reuniu alguns artistas pelo mundo que possuíam afinidade com sua obra no evento promovido pelas comemorações do seu sesquicentenário. Estevão conta[23] que quando da visita ao Parque Güel foi atraído por uma árvore, nela deitou e instintivamente a abraçou, surpreendendo a todos e a si mesmo, pois fora a única árvore cultivada pessoalmente por Gaudí. Essa sintonia entre artistas tão distantes e díspares lembra a energia do ato criador, especialmente daqueles que reinventam e particularizam estéticas, sugerindo que, no caso de Estevão, a falta de formação (largou os estudos no 4º ano primário) e de recursos financeiros não implicam impossibilidade artística e que existe uma sintonia possível e diálogos improváveis entre mundos, culturas e tempos diferentes.

A casa foi acolhendo toda a sorte de trecos, bibelôs, peças e não há qualquer superfície despida de coisas amalgamadas, completadas com pedrinhas, mesmo que Estevão sempre ache um lugar para inserir mais uma coisinha. Quando visitei sua casa e ele me mostrou que tinha moedas do mundo inteiro aplicadas sobre a mesa de cimento da sala de visitas, eu, observando que não tinha moeda do Japão, retirei da minha bolsa uma que carregava comigo e lhe dei de presente. Imediatamente, ele pegou a cola e

20 Haldar, Daniel. "'Gaudí brasileiro' faz sucesso em favela de SP com casa inacabada", G1, São Paulo, Notícias/São Paulo/Curiosidades, 21/09/2008. http://g1.globo.com/Noticias/SaoPaulo/0,,MUL767815-5605,00-GAUDI+BRASILEIRO+FAZ+SUCESSO+EM+FAVELA+DE+SP+COM+CASA+INACABADA.html

21 D'Ambrosio, Oscar. *Contando a arte de Estevão.* São Paulo: Sowilo Editora, 2016.

22 Machado, Cassiano Elek. "De Paraisópolis para Barcelona", *Folha de São Paulo*, São Paulo, Ilustrada,12 dez. 2001. https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1212200107.htm.

23 Cf. Entrevista com Estevão Conceição para a quinta edição do Antídoto. Op. cit.

a inseriu no conjunto. Essa atitude de acolhimento mostra que não importa que objeto seja, sempre conquista um lugar especial na sua caixa de tesouros, porque cada coisa que é incorporada na instalação-casa de Estevão Silva constrói uma imagem que tanto potencializa o conjunto como confere um artifício para dignificar a coisa.

Na "dinâmica da acomodação"[24], pratos, xícaras, santos, bonecos, brinquedos, souvenirs, esmaltes de unha, bijuterias, moedas vão formando mosaicos impensáveis, correlações inimagináveis, surpreendendo as tradicionais exibições e classificações museais, ofertando uma experiência assombrosa, uma forma diferente e desafiadora de expor objetos (fig. 4). É diante dessa "realidade catastrófica" que se provocam outras formas de pensar a potencialidade dos objetos, da maneira de expô-los e compreendê-los, engendrando outras maneiras de tornar o visível legível. Tratando as coisas, sejam íntegras ou partidas ou desgastadas, como pequenas porções de afeto, acolhidas nas suas materialidades, Estevão realiza a resistência da intimidade[25], com suas junções que amparam, compreendem e têm compaixão, pois resistir é aspirar a que essas junções não se desfaçam.

O processo de montagem particular de Estevão permite desestabilizar o modo como olhamos para os objetos, as casas de comunidade e a ideia de que os artistas desses lugares periféricos são populares, naïfs ou meros artesãos. Essas classificações serviram, mais do que para estabelecer estratificações estéticas, reverberadas em tipologias de museus, para acirrar níveis culturais que se antagonizavam e reforçavam as diferenças sociais. Aqueles que detinham o poder possuíam a explicação e

24 Miller, Daniel. *Trecos, troços e coisas.* Op.cit., p.144.

25 Cf. Esquirol, Josep Maria. *La resistencia intima. Ensayo de una filosofia de la proximidad.* Barcelona: Acantilado, 2015.

soberania do conhecimento do mundo. Os outros se submetiam a seus ditames do que deveria ser bem visto e mal visto, bem dito e mal dito. Entretanto, nas palavras de McCabelinho mencionadas anteriormente, já se pode gritar que "a favela venceu", o que é preciso se dizer, ou até berrar, para ser ouvido e fazer valer suas criações artísticas.

A construção de Estevão Silva, digna de se transformar em espaço de visitação pública, é outro exemplo de como as periferias e não-lugares são tão legítimos e instigantes como museus e galerias estabelecidos em locais prestigiosos. Diria até que são alternativas fundamentais aos lugares consagrados à arte, desequilibrando conceitos e preconceitos disciplinares, opressões estéticas e discursos autoritários.

A arte na Laje

Se o Museu da Maré foi considerado o primeiro museu de favela, certamente essa ideia não foi isolada. Foi no bairro São José dos Cabritos, antiga área aterrada da favela de palafitas de Novos Alagados, subúrbio ferroviário de Salvador, onde o morador José Eduardo Ferreira dos Santos, em 2010, começou a juntar obras de artistas da comunidade na sua própria casa e a formar o que veio a ser o Acervo da Laje. A primeira peça foi uma escultura de Paciência, artista já falecido que vendia suas obras no Mercado Modelo e, a partir daí, José Eduardo foi em busca de outros artistas negros invisíveis do subúrbio. Hoje, a coleção é abrigada por duas casas (fig.3) – Casa 1 (na rua Nova Esperança) e Casa 2 (na rua Sá de Oliveira) – e pertence à Associação Cultural Acervo da Laje, na medida em que o projeto cresceu e o propósito individual ganhou dimensão coletiva, além da adesão de vários profissionais de Educação,

Figura 3 *As construções que abrigam o Acervo da Laje: Casa 1 e Casa 2*
Fotografias da autora, dez. 2019

Produção Cultural, Museologia, Artes Visuais, etc.[26] e grande participação da comunidade. O propósito inicial ampliou-se para "um espaço de memória artística, cultural e de pesquisa sobre o subúrbio ferroviário de Salvador"[27].

Com formação universitária e pós-graduação o professor José Eduardo e sua esposa, a educadora Vilma Soares, utilizaram-se do conhecimento conquistado para serem porta-vozes e agentes transformadores do lugar em que vivem, propiciando um lugar de memória, arte e história para a vizinhança, a qual também contribui na recuperação das narrativas e na participação nos projetos. Foi na laje de sua primeira casa que o acervo seminal se dispôs e, como toda construção espontânea, à medida em que se ampliou, forçou a outros arranjos e a disputar com a moradia e a família a acolhida de outras peças e dos visitantes.

A laje é símbolo de melhoria de vida, marco da construção em tijolo e concreto, distante dos frágeis barracos, com aproveitamento da cobertura como piso para usos múltiplos numa contingência em que cada parte do solo é amplamente disputada. As casas colam-se umas às outras e a única maneira de crescer é para cima, haja vista que as ruas já são tão estreitas que não há alternativa. Para chegar à Casa 1, entra-se numa dessas ruas

26 No intuito de conferir maior repercussão ao projeto, foi construído um site, no qual se disponibiliza o primeiro inventário de seu acervo, não exatamente da forma disciplinar. Na sua apresentação, são descritos, de forma abrangente, o que abarca cada cômodo da Casa 1 e da Casa 2, sem especificar cada peça, como em um inventário ou numa catalogação. Ao mesmo tempo, há um setor no site que apresenta os artistas que estão presentes no acervo, buscando dar visibilidade a tantos criadores artísticos que ajudam a compor sua grande diversidade. https://www.acervodalaje.com.br/.

27 Texto de apresentação do Acervo da Laje no site acima registrado, na aba "Sobre". Também no seu canal do Youtube: https://www.youtube.com/c/OcupaLajes/videos, entre outros vídeos, há a gravação da live "Acervo da laje Através das Obras: As casas-Museu-Escola – Arquitetura, urbanidade e Autoconstrução", de 14/05/2021, em que o próprio José Eduardo explica como o projeto começou e se desenvolveu. https://www.youtube.com/watch?v=ct4JdiUnefM.

Figura 4 *Aspectos do Acervo da Laje na Casa 1* (primeiras 8 imagens) *e da Casa 2* (últimas 4 imagens) Salvador, Bahia. Fotografias da autora, dez. 2019

onde só passa uma moto ou bicicleta e o ingresso é pela cozinha. Entre fogão, pia e geladeira, alça-se uma escada para ascender ao segundo andar onde se encontra o acervo. Já pelas paredes e teto que cobre a escada esgueiram-se obras e nesse contínuo de aglomerações pelos quartos e pelo corredor oferta-se ao olhar toda sorte de objetos, de peças únicas a seriais, de anônimas a autorais, de religiosas a comerciais, de artificiais a naturais. Tudo junto e misturado, acende-se um maravilhamento de estímulos que provoca o atordoamento das certezas e a imersão em um mundo particular em que o improvável se materializa (fig. 4).

Em muitos casos, não há espaço suficiente para focalizar as obras da maneira usual de observação nos museus e galerias, de modo a sublinhar suas autonomias costumeiras, nem estão dispostas de forma que permitam admiração controlada, como se almeja em manuais de museologia. Desafia-se toda uma tradição expográfica, instigando o olhar a outras perspectivas e o corpo a outras posturas. As paredes não são brancas, têm cor, fissuras e defeitos; a iluminação artificial é econômica, com muitas peças na penumbra, ou a luz de dia entra pelas aberturas, gerando ofuscamentos que dificultam a visibilidade; alguns objetos se superpõem e se embaralham, estabelecendo relações de intimidade promíscua de prazer mútuo; o corpo não fica estático, precisando se colocar em várias posturas para conseguir ver tudo e todos os detalhes. As coisas são solidárias entre si. Tempos, procedências, categorias, crenças se reúnem, enfatizando que a força está no conjunto e não há predileção ou primazia entre artistas, anônimos, designers e artesãos. Tudo ali carrega memória, tem sua particularidade e a possibilidade de atrair interesse e desenvolver emoção. Cada pessoa pode se

sentir representada e encontrar uma forma de beleza com que se identifique[28].

Com apoios de instituições e adesão de artistas, o Acervo da Laje promove uma série de iniciativas para a comunidade, levando propostas artísticas e educativas para além da interação com o próprio acervo. É a partir de encontros que as pessoas trocam ideias, sentem-se acolhidas e à vontade para falar de arte, da vida no subúrbio e de suas próprias vidas. Josep Maria Esquirol[29], filósofo espanhol, discute sobre uma filosofia da proximidade como resistência íntima. Existe-se enquanto se resiste. A ênfase não é posta na realização, mas no amparo e no discernimento que é possível de tal proteção. A casa é o lugar primordial da resistência, cujo acolhimento leva ao recolhimento para evitar a força desagregadora da realidade. O acervo da Laje facilita essa resistência porque as obras estão recolhidas em casa, morando com as pessoas que abrem as suas portas a conhecidos e desconhecidos: "A casa não é banal, ela é o espaço da intimidade, do encontro, da vida. (...) Uma casa é um lugar de produção de conhecimento"[30]. Com a acolhida de todas as faixas etárias e tipos de pessoas, todos têm permissão de mexer nos objetos, despertando a curiosidade e a noção de pertencimento dado pelo "olhar com as mãos" (e com todo o corpo), dissolvendo a sacralidade e o distanciamento característico das obras de arte em museus, normalmente intimidadores.

Em entrevista para uma reportagem, o casal declarou:

28 O primeiro projeto desenvolvido por José Eduardo, antes mesmo de constituir o Acervo da Laje, junto com o fotógrafo Marco Illuminati, foi "Cadê a bonita?", cujas fotografias estão dispostas por várias superfícies, especialmente horizontais presas por vidros de conservas cheios de caramujos colhidos nos arredores da comunidade.

29 Esquirol, Josep Maria. *La resistencia intima*. Op. cit..

30 Santos, José Eduardo Ferreira dos. *Como transformar sua casa em uma obra de arte*. Salvador: TedX Rio Vermelho, 2017 (vídeo). https://youtu.be/nTDuumPcaRo.

> "Tudo isso trabalha a percepção, o olhar, a curiosidade de saber que aquilo é importante. Mexe muito com o raciocínio da criança, que tem vontade de aprender", destaca Vilma. "A gente permite que toquem nas obras, porque acreditamos que essa dimensão é educativa. Ela vai nos oferecer pessoas mais conscientes daquele patrimônio, mais educadas, mais sensíveis em relação à vida, e que vão ter repertório para lidar com as dificuldades", completa Eduardo.[31]

Mexer com sentimentos, desenvolver pertencimentos, aumentar a curiosidade, promover sensibilidades e estimular a busca do saber – por meio do contato direto com as obras, pela imersão nas imagens, pelo despertar do interesse pelas coisas e paisagens do subúrbio. Todas as coisas do Acervo da Laje buscam cumprir a missão de levar uma educação a partir de abordagens transversais que incitam a percepção alerta e a tomada de consciência, abarcando toda a sorte de objetos sem hierarquias prévias ou classificações preestabelecidas. Os trecos expostos do jeito que estão, em "realidade catastrófica", desnaturalizam definições, como um ato inconformista e insurgente, desafiando as fronteiras do conhecimento, de onde ele parte e por quais vozes é proferido.

Como seria juntar teorias acerca das ciências sociais e das artes todas juntas e misturadas, como num ménage à trois[32] ou numa grande suruba? Se os estudos de história da arte, da cultura material e visual estivessem todos em partilha para dar conta da diversidade e desigualdade de imagens, coisas e suas estéticas? O Museu da Maré, a casa de Estevão Silva e o Acervo da Laje indicam caminhos.

31 Fernandes, Laura. "Entenda por que o Acervo da Laje leva bem-estar ao Subúrbio", *Correio*, Salvador, 16/09/2019. https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/entenda-por-que-o-acervo-da-laje-leva-bem-estar-ao-suburbio/.

32 Coltman, Viccy. Material culture and the history of art(efacts). In: Anne Gerritsen; Giorgio Riello (Orgs.). *Writing material culture history*. London: New York: Bloomsbury Academic, 2015, p.17-31.

O marginal se fez lugar

Diferente do olhar de Paul Valéry, não se trata da visão simbólica do "magnífico caos do museu"[33], porque, no caso, foi, e é, o caos da desigualdade social que levou a um espetacular acúmulo de diversidade como resposta. Existe uma postura de generosidade. Acolhe-se o que normalmente estaria no lixo, descartado e renegado, como tantas pessoas que foram alijadas da inclusão social. Cada peça incorporada nesses três espaços achou seu lugar, sua atenção, sua acolhida, uma solidariedade que é integrada a uma comunidade poética, permitindo ser encantada e reencantar pessoas.

As três comunidades aqui consideradas, como tantas outras, lidam com a prática de seus moradores construírem por si, desde suas casas que contaram com os empirismos de seus saberes para resolverem problemas construtivos, até a ação espontânea de criarem seus lugares de cultura e resistência. A laje, a gruta e a palafita transformam-se em experiências poéticas, longe de serem inofensivas e promoverem prazeres desinteressados. As imagens desses lugares tomam posição. Nesse sentido são formas diferenciadas de arte que assumem lugar de agentes de pensamento crítico, pois "quem não luta está morto"[34].

Em todos os casos, há uma sincronicidade de contrastes, diversidades de peças, algumas classificadas tradicionalmente como arte, outras não, em uma reunião de "disparates" que nos leva a outro olhar sobre paradigmas tradicionais, elitistas e ainda hegemônicos. Os excluídos se incluem, os marginalizados se colocam na roda, fazendo expressar a diversidade da vida nas periferias e a multiplicidade de vozes que elas contêm, fazendo

33 Valéry, Paul. "O problema dos museus". Op. cit., p.33.

34 Subtítulo da exposição *Arte Democracia Utopia*, realizada no Museu de Arte do Rio, sob curadoria de Moacir dos Anjos, em 2018.

aprender que trazem importantes legados e podem ser sujeitos da história.

A partir de Benjamin, no clássico texto Sobre o Conceito da História, que remete a Marx na tese XII, poderíamos dizer que em todos os casos aqui expostos, os oprimidos assumiram-se sujeitos da história "como a última classe escravizada, a classe vingadora que, em nome das gerações de derrotados, leva a termo a obra de libertação"[35]. Foi diante de confrontos que atos de resistência se estabeleceram, mobilizaram reflexões e permitiram acionar memórias que se transformaram em potências que escancaram os limites do sistema artístico e dos museus tradicionais. Somos nós pesquisadores e pensadores que vamos à periferia para nos reconformar e nos desestabilizar dos universalismos da arte e da neutralidade das ciências.

Nesse sentido, aquilo que era invisível, invivível do ponto de vista burguês, precisa ser reparado e estar incluído nos debates. Se cada um de nós traz imaginários de arte e museus idealizados a partir da colonização do pensamento, é preciso criar alternativas para "dar origem a novas emoções e libertar novos paradigmas para o pensamento"[36], com gestos de levante que em meio aos locais inseguros das comunidades permitem aflorar desejos e imaginações que se tornam formas de resistência.

Para um levante acontecer, como aponta Didi-Huberman, é preciso dar forma à força para que ela se exponha e se transmita, uma força "que não esquece de onde vem e, por isso, se torna capaz de reinventar possibilidades"[37]. Mais do que museus,

35 Löwy, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005, p.108.

36 Didi-Huberman, Georges. "O peso dos tempos". In: *Levantes*. São Paulo: SESC, p.33-46, p.42. (https://sesc.digital/conteudo/artes-visuais/44158/levantes)

37 Ibidem, p.45.

foram casas que acolheram essas formas de memória, casas de comunidades que engoliram museus, com o poder de insurgir contra pensamentos submissos e ideias prostradas, valorizando o que antes era considerado sem valor, dignificando aquilo que foi violentamente mitigado como inferior e banal – "o levante é um gesto sem fim, incessantemente retomado, soberano como pode ser chamado soberano o próprio desejo ou essa pulsão"[38].

Somos uma sociedade repleta de desigualdades e marcada pela trágica experiência do tráfico de africanos para serem escravizados, pelo extermínio dos povos originários e pela marca negativa da negritude e mestiçagem, sociedade cujas intransigências reverberam ainda hoje em vários preconceitos estruturais. Precisamos manter essas lembranças iluminadas, buscar reparações por tanta violência histórica e valorizar a tenacidade de inúmeras gerações humilhadas que se manifesta pela continuidade da sua expressão, tanto ancestral quanto atual, acolhendo seus modos de ser, sua guarida a tantos trecos que nos dão a ver e a sentir emoções e reverberações de reflexões possíveis. Enfrentar o inimaginável e, ao mesmo tempo, pensar naquilo que se tornou imagem (portanto imaginável) potente e provocativa (porque materializada), pode levar aos atravessamentos de saberes e conceitos e estabelecer insurgências.

Os três casos aqui tratados representam diferentes galerias de imagens completamente fora dos padrões de galerias de arte, e como imagens conjuntas, todas juntas e misturadas, na realidade catastrófica, podem ser explicadas por variadas abordagens. Mas o que talvez tenhamos que buscar é equilibrar o interesse entre o que pode ser explicado, dotado de sentido, e o que ultrapassa ou transcende essa compreensão, para desmonumentalizar narrativas. É entender suas potencialidades de nos dizer

38 Ibidem, p.40-41.

que sem imaginação, mesmo naquilo inimaginável, não há transformação, sem resistência não há garantia de memória e sem levante não conseguimos transformar os paradigmas para uma releitura democrática do mundo.

O museu cubo branco e os discursos modernistas foram considerados universais, neutros, puros, racionais, atemporais e bons para todos. Esse projeto se mostrou inadequado e impositivo, e o pior é que alguns continuam a pensar assim. Tudo aquilo que fugia desse postulado devia ser remodelado e esbranquiçado para ser respeitado ou permanecia desenquadrado. Alijado das mídias e dos anúncios acadêmicos, certos espaços e territórios ficaram à deriva, construindo a ideia de não-lugares de tudo aquilo que fugia da essência hegemônica. Mas, em meio ao lugar que engoliu milhares de bibelôs feito uma caverna (Estevão Silva), naquele que expõe a trivialidade cotidiana do passado de quem vivia sobre as águas (Museu da Maré) e de outro que entende a potencialidade das coisas não ditas e da possibilidade de várias belezas negras (Acervo da Laje), é inevitável pensar que existem equívocos.

Os não-lugares estão conquistando seus lugares e tudo pode virar uma instigante realidade catastrófica para chacoalhar as regras vigentes e estabelecer outros preceitos e outras relações íntimas e secretas[39]. Os historiadores da arte precisam ultrapassar seus confortos teórico-metodológicos e enfrentar os museus marginais e as memórias da periferia, não para dar voz a quem já a tem, mas para refletir sobre as imbricadas imagens que produzem, perceber as poéticas próprias que criam, incorporar os gritos de resistência que ecoam, pensar sobre as provocações que incitam, incorporando nos seus ofícios a mesma reivindicação que, com

39 Cf. Didi-Huberman, Georges. *Atlas ou a gaia ciência inquieta*. Tradução de Renata Correio Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2013, p. 47.

as próprias mãos e corpos, "fazem barraco" e nos mostram a potência da realidade catastrófica, pois que "a memória não acaba, só para", como diria Marilda, do Quilombo Santa Rita do Bracuí[40]. Cabe-nos incentivar que essas memórias sejam movidas, resgatadas, disseminadas e incorporadas nas histórias de todos.

40 Fala de Marilda de Souza Francisco, coordenadora da Associação Quilombola de Santa Rita do Bracuí, Angra dos Reis, e contadora de histórias, no seminário on-line "Arte e Cultura Popular – O que muda quando a perspectiva racial entra em cena?", com coordenação da historiadora Martha Abreu (UFF) e dos antropólogos Vinícius Natal (UFF) e Angela Mascelani, diretora-curadora do Museu do Pontal, ocorrido no dia 18 de agosto de 2021.

IMAGENS DA CULTURA AFRO-BRASILEIRA[1]

SHEILA CABO GERALDO

O primitivo e a raça

No início do século XX o termo "primitivo" foi alvo de diversos debates na história da arte, quando se passou a discutir se o sentido de primitivo constituiria o moderno em si. Desde finais do século XIX, o termo já vinha sendo uma espécie de sinônimo do processo de modernização em arte, assumindo a configuração de "primitivismo", ou seja, uma busca por práticas e formas expressivas consideradas puras, que estariam na base da pesquisa estética e que remeteriam a uma origem cultural. Estariam nesse contexto os artistas Erich Heckel, participante do grupo Die Brücke, de Dresden e depois Berlim, cuja pesquisa se dava pela adesão à rusticidade da madeira bruta nas gravuras; ou mesmo Wladmir Kandisky e Gabrielle Münter durante a estada na cidade de Murnau, quando se dedicaram às pinturas em vidro, prática popular do sul da Alemanha. Nos anos 1920 e 1930 o "caráter primitivo" da arte moderna já ocupava a atenção de intelectuais como Meyer Schapiro (1937) e Robert Goldwater (1938), tendo entre nós Mário de Andrade (1938), que abriu

1 Este texto foi parcialmente apresentado no *40º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, em novembro de 2020.

importantes debates teóricos sobre o tema.[2] Sabe-se, entretanto, que desde os séculos XVI e XVII instaura-se uma oposição entre os termos "primitivo" e "civilizado", dicotomia ligada ao despertar do interesse por territórios exteriores à Europa – África, Américas, Oceania –, interesse esse alavancado pelas navegações exploratórias e pelo comércio extrativista-espoliador – e depois colonial –, mas também pelo desenvolvimento do pensamento antropocentrista, que reclama a relação de centralidade e dominação do homem ocidental-racional não só em relação ao que se chamou de natureza, ou seja, a relação sujeito *versus* mundo natural, mas também em relação ao outro humano, o diferente. Assim é que no século XIX o significado atribuído ao termo "primitivo" em arte já passa para a história principalmente associado às obras (escultura e objetos) provenientes de regiões colonizadas pelos países europeus, obras consideradas técnica e esteticamente inferiores àquelas dos países colonizadores, mas que despertaram grande interesse etnográfico. Há que considerar também o fato de que a formação do conceito de raça é contemporânea do período de tráfico moderno de produtos naturais (tabaco, açúcar), mas se deve, sobretudo, ao tráfico e comercialização de homens, mulheres e crianças no triângulo colonial Europa-África-Américas. Como escreve Achille Mbembe, o conceito de raça está atrelado à hierarquia cultural que se estabelece nessa triangulação e, violentamente, justificaria a escravização de povos chamados de menos desenvolvidos. Assim, pode-se dizer que o primitivismo seria descendente do racismo. De acordo com Mbembe, "a princípio, raça é uma realidade verdadeiramente fantasmagórica, já que nunca existiu como fato natural".[3] Fenômeno do início da modernidade, configurou-se

2 Mata, Larissa Costa da. "Os primitivos: Mário de Andrade e Georges Bataille". *ARS*, São Paulo, 16, 32, 2018. p. 157.

3 Mbembe, Achille. "Notes sur l'eurocentrisme tardif". *AOC*, 17.03.2021. Disponível em:https://aoc.media/analyse/2021/03/16/notes-sur-leurocentrisme-tardif/?loggedin=true&fbclid=IwAR2ZqJXITjxk3gr-nVmMnWAWSbb23ryYg-_UEydWAaKY1G_uqpS6sPLiOy8?loggedin=true.

espectralmente como um recurso e uma tecnologia de poder. E acabou por constituir o processo histórico da racialização:

> Por racialização devemos então entender a apreensão e o desdobramento consciente de um conjunto de técnicas de poder (técnicas jurídicas, técnicas instrumentais, técnicas de representação, convenções sociais, costumes e habitus) para produzir uma realidade (a raça) que nos apressamos a naturalizar.[4]

Sobretudo nos séculos XVIII e XIX, com a intensificação do tráfico negreiro, a noção de "primitivo" passou a ter inscrita em si uma relação de subordinação racista do outro "não-ocidental-incivilizado". Importa também destacar que o conceito de "primitivo", no contexto da passagem do século XIX para o XX, corresponde já a uma construção secular da imagem do outro incivilizado pela cultura burguesa e pelo colonialismo europeu, com a contribuição dos museus etnográficos. Por outro lado, de um modo que poderíamos chamar de perverso, criava-se concomitantemente a ideia de pureza da vida primitiva, uma concepção romântico-expressionista, que, entre outras apostas, exaltava o saber popular.

Hal Foster afirma que historicamente o primitivo está articulado pelo Ocidente em termos depreciativos ou suplementares – como um espetáculo de selvageria ou como estado de graça, como uma sociedade sem escrita ou palavra, história ou complexidade cultural ou, ainda, como um lugar da unidade originária ou plenitude simbólica, de vitalidade natural.[5]

4 *Par racisation, il faut alors comprendre la saisie et le déploiement conscient d'un ensemble de techniques de pouvoir (techniques juridiques, techniques instrumentales, techniques de représentation, conventions sociales, coutumes et habitus) dans le but de produire une réalité (la race) que l'on s'empresse de naturaliser* (Mbembe, op. cit., tradução nossa).

5 Foster, Hal. "O inconsciente primitivo da arte moderna ou pele branca, máscaras negras". In: *Recodificação. Arte, espetáculo, política cultural.* São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

O sincretismo

Na década de 1960, o Brasil participou do 1º Festival Mundial de Artes Negras, em Dakar, promovido de 1º a 23 de abril de 1966 pelo governo do Senegal com apoio e incentivo da Unesco. A sessão de abertura foi presidida pelo então presidente da República do Senegal, o poeta e teórico do movimento anticolonial e antirracista da negritude, Léopold Sédar Senghor. O projeto do festival teve por base a ideia não só de fortalecer o movimento em nível global,[6] debatendo a Arte Negra, mas também promover a cidade de Dakar, abrindo-a para a integração política e cultural em nível mundial. Tendo o Senegal sido colônia francesa e obtido sua independência há poucos anos, em 1960, o festival também pretendia ser uma afirmação do processo de descolonização. Sua organização,[7] partindo da vontade de reconhecimento da libertação africana do poder colonial, concentrava vários eventos, entre eles o colóquio "Significado da arte negra na vida do povo e para o povo". Muitas apresentações de música e teatro também faziam parte do festival, além de duas mostras de artes: L'Art Nègre – Source Evolution Expansion e L'Art Nègre Contemporain com artistas do "mundo negro" ou de populações descendentes de africanos. Contou com a presença de 37 países, que enviaram suas representações mediante seleção própria. A delegação do Brasil foi coordenada pelo senhor Waldir Freitas Oliveira, do Centro de Estudos Afro-orientais, e integrada pelo professor Cândido Mendes de Almeida, diretor do Instituto Brasileiro de Estudos Afro-asiáticos, pelo antropólogo Edison Carneiro, pelo professor Estácio de Lima, da Universidade Federal da Bahia, pelo ex-embaixador do Brasil em Gana, Raimundo de Souza Dantas, e pelo crítico de arte Clarival do Prado Valladares, que também fez parte do júri da mostra de artes plásticas, para a qual o Brasil selecionara os pintores Rubem Valentim e Heitor dos Prazeres, além do escultor, já falecido na época, Agnaldo dos Santos, que acabou recebendo o primeiro prêmio da mostra.[8]

Clarival do Prado Valladares[9] escreveu em 1968 um artigo avaliando o Festival e fazendo uma crítica ao conceito de negritude, que, segundo o historiador da arte brasileiro, não era senão uma construção demagógica de uma elite africana, que impunha uma ruptura racial afirmando uma superioridade negra. Segundo Clarival, os organizadores do festival desconsideravam o povo senegalês, impondo a ideia da segregação racial negra. Entendendo o movimento como um fator de acirramento da dualidade entre negros e brancos, ele defende o sincretismo cultural e a miscigenação brasileira como a solução para o que considerava ser os problemas da cultura negra em artes contemporâneas. Começa seu artigo avaliando não só o termo motivador do Festival, mas também a organização e o nível artístico das obras apresentadas na mostra de arte contemporânea, que lhe pareceram uma absorção subjugada aos padrões europeus de arte do pós-Segunda Grande Guerra. Defendendo a exposição de arte tradicional, que

6 Conferir em: https://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/fesman/1a-fesman/.

7 A organização do festival coube à Associação para o Festival Mundial das Artes Negras, criada especialmente para o evento e presidida pelo intelectual senegalês de grande prestígio Alioune Diop, um dos idealizadores da revista *Présence Africaine*, que nos anos 1950 aglutinara intelectuais africanos contra o sistema colonial. Participou também da Associação o poeta Aimé Césaire, criador do termo "negritude".

8 Oliveira, Maybel Sulamita de. "Iº Festival Mundial de Artes Negras no Senegal: A Negritude entre Brasil e Dakar". In: Encontro Internacional e XVIII Encontro de História da Anpuh-Rio. História e Parcerias. 23 a 27 de julho de 2018. Niterói: UFF, *Anais*...

9 Valladares, Clarival do Prado. "A defasagem africana ou crônica do I Festival Mundial de Artes Negras". *Cadernos de Crítica*, [S.l.], p. 3-15, 1963/1968. Disponível em International Center for the Arts of the Americas, ICAA. Documents of Latino America and Latino Arts. The Museum of Fine Arts, Houston P.O. Box 6826, Houston, TX 77265-6826. Disponível em: http://icaadocs.mfah.org.

fora "organizada por estudiosos africanologistas, sob critério científico e estético"[10] e "viria a se constituir no ponto mais alto de todo o Festival, no único capítulo em que se mostrou os valores universais do mundo negro...",[11] Valladares chega mesmo a deixar subentendido que possivelmente aqueles que não sendo africanos nem negros poderiam conhecer mais a história e a cultura africana do que muitos dos que ali estavam presentes.

Tendo tido formação brasileira baseada no conhecimento epistemologicamente determinado pela cultura hierárquica colonialista europeia, Clarival se dedica a conhecer a cultura afro-brasileira, mas sempre com olhar etnográfico de *connoisseur*. Parece propositalmente desconhecer ter o termo "negritude" sido cunhado em 1939 pelo socialista francês-martiniquês Aimé Césaire no poema "Cahier d'un retour au pays natal"[12] obra reconhecida internacionalmente, tendo sido elogiada pelo poeta André Breton, que, ainda na década de 1940 – quando passou pela Martinica –, percebeu no poema um representante do socialismo antirracista e anticolonialista. O termo teria sido criado como resposta ao caráter pejorativo da palavra francesa *nègre*, dando-lhe um novo significado positivo e de orgulho racial. Aimé Césaire, Alioune Diop e o poeta Léopold Senghor foram os principais articuladores do Festival atacado por Valladares. O crítico elogia, entretanto, a exposição de arte tradicional negra, talvez como resposta à Carta aberta ao Primeiro Festival de Artes Negras, de Abdias Nascimento,[13] que questionava a seleção de artistas contemporâneos, a qual havia desconsiderado o Teatro

10 Valladares, 1963/1968, op. cit., p. 8.

11 Idem.

12 Césaire, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal. Diário de um retorno ao país natal.* Tradução, prefácio e notas de Lilian Pestre de Almeida. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

13 Nascimento, Abdias. "Uma reação contra o embranquecimento: O Teatro Experimental do Negro". In: *O genocídio do negro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

Experimental do Negro – TEN, mas, sobretudo, fazia veemente crítica ao que chama de "assimilação" e "aculturação", presentes na política de indicação do Ministério das Relações Exteriores. Por sua vez, Valladares[14] critica as seleções feitas pelos países convidados, que, segundo o historiador, teriam feito com que a mostra Arte Negra Contemporânea fosse, em sua avaliação, permeada pela ideologia socialista do governo de Senghor e empobrecida em seu valor estético:

> Considere-se a diversificação de conceitos de arte entre países africanos atuais, a nítida interferência de governos e entidades oficiais selecionando, consagrando e enviando a obra de arte conveniente, ou, em outras palavras, a arte dirigida, de acordo com o ponto de vista e gosto estético de seus dirigentes e dominadores.[15]

Contra o que considerou uma errônea interferência do conceito de negritude nas artes e defendendo a miscigenação brasileira, Valladares desenvolve uma crítica da obra de Agnaldo Manoel dos Santos, escultor baiano autodidata, em que, segundo o crítico, também baiano, estariam presentes:

> [..] essas duas características: o vínculo arcaico-africano, e o medieval católico, tardiamente manifestado no Brasil. Seus trabalhos revelam o sincretismo das duas culturas – a negra e a ibérica – que viria a se constituir no principal atributo do caráter brasileiro. É um exemplo da universalidade negra manifestado e desenvolvido através de surpreendente capacidade de sincretização.[16]

14 Valladares, 1963/1968, op. cit., p. 8.

15 Idem.

16 Valladares, 1963/1968, op. cit., p. 13.

Agnaldo Manoel dos Santos
Xangô, s.d.
Madeira, 65x24x17cm
Coleção particular, São Paulo

O texto crítico de Clarival segue muito de perto a linha historiográfica aberta por Raymundo Nina Rodrigues (1862-1906) e Arthur Ramos (1903-1949) no que se refere à aderência aos próprios objetos da cultura de matriz africana no Brasil, mas também à crença na arte como parte do processo civilizacional universalista, que, no caso brasileiro, se daria pela miscigenação, ou sincretismo, como preferia dizer, referindo-se ao que acontece nas artes plásticas. Eliane Nunes, em artigo que o compara com Raymundo Nina Rodrigues e Mariano Carneiro da Cunha, considerando um amadurecimento nos escritos de Valladares dos anos 1960, argumenta:

> A crítica militante de Clarival o alinhou com a modernidade brasileira de modo geral, nacionalista e preocupada em desvelar as "raízes do Brasil", mas fez parte de um momento mais reflexivo desta, que tinha abandonado já a euforia das construções históricas destituídas de contradições, presentes, sobretudo, na primeira fase do modernismo.[17]

Ainda que fazendo um exercício de compreensão da cena contemporânea negra africana, que se encontrava em processo conturbado de independência e afirmação, Clarival mantém acesa sua formação modernista ocidental colonialista, tendo bastante dificuldade para configurar o novo panorama que se abre como processo de descolonização. Quando escreve em 1966 o texto "Primitivos, genuínos e arcaicos",[18] faz um mapeamento do que vinha acontecendo no Brasil dos últimos 20 anos, quando, em sua opinião, estaria havendo um interesse relevante pela produção de arte que chamava de primitivista. Defende, então, a identidade brasileira como identidade sincrética,

17 Nunes, Eliane. "Raymundo Nina Rodrigues, Clarival do Prado Valladares e Mariano Carneiro da Cunha: três historiadores da arte afro-brasileira". *Cadernos do MAV-EBA-UFBA*, ano 4, v. 4, 2007.

18 Valladares, Clarival do Prado. "Primitivos, genuínos e arcaicos". *Cadernos de Crítica.* 1966. Disponível em https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110439#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199.

correspondente a uma "atitude estética do sentimento coletivo" e passa a se dedicar a identificar artistas em que estivesse presente o "comportamento arcaico brasileiro", cujas origens são africanas e europeias. Como acredita,

> Agnaldo Manoel dos Santos (1926-1962) não se resume ao autor de figuras "africanas", mas representa um dos mais notáveis acontecimentos da nossa escultura, como intérprete do sincretismo tribal africano e medieval católico no Brasil.[19]

A arte africana entre nós

Kabengele Munanga,[20] antropólogo brasileiro-congolês, especialista em antropologia da população afro-brasileira, nos diz que foram publicados vários estudos na primeira metade do século XX em que, como também escreveu Valladares, se reconhecia a presença da arte africana entre nós, o que, no entendimento de Munanga, seriam estudos intimamente associados com o movimento modernista e com a vontade de definição de uma identidade brasileira. O antropólogo faz especial referência aos pesquisadores Raymundo Nina Rodrigues, da passagem do século XIX para o seguinte, e Arthur Ramos, da primeira metade do século XX. Nina Rodrigues, médico e antropólogo, detentor de leitura nitidamente evolucionista da ciência e da cultura, foi influência decisiva para o também médico psicanalista e antropólogo Arthur Ramos e, mais tarde, para o próprio Clarival. Emanoel Araújo, referindo-se a Nina Rodrigues, ressalta o quanto seu artigo "As bellas-artes nos colonos pretos do Brazil: a esculptura", publicado na revista

19 Valladares, 1966, op. cit., p. 48.

20 Munanga, Kabengele. "Arte afro-brasileira: o que é afinal?" In: Pedrosa, Adriano; Carneiro, Amanda; Mesquita, André (Orgs.). *Histórias afro-atlânticas*. [v. 2]. São Paulo: Masp, 2018.

Kosmos,[21] em 1904, foi inaugural na análise dos objetos de culto afro-brasileiros, como são conhecidos hoje os objetos que Nina Rodrigues nomeou como arte negra, pioneiramente escrevendo Arte com letra maiúscula, uma prática até então aplicada às obras da tradição artística ocidental. Ainda que destacando a presença evolucionista e cientificista dos estudos de antropologia criminal,[22] aos quais o médico maranhense esteve ligado durante o período em que viveu em Salvador, na Bahia – para onde vai em 1888 –, são seus estudos sobre raça e crime que o levarão à antropologia patológica, derivando daí seus estudos sobre raça e cultura, especificamente sobre raça, miscigenação e cultura africana.

No artigo publicado em *Kósmos*, reconhecendo o "cruzamento operado no Brasil"[23] e encontrando na Bahia, associadas à cor de pele negra, características fisionômicas da cor branca, busca identificar nas esculturas esses vestígios da mestiçagem brasileira. Seria na arte que essas características se expressariam não só pelo que chama de "a cópia dos caracteres fundidos no mestiço", mas também pela "capacidade de se deixar impressionar pelas cenas que os cercam".[24]

Em sua atenção ao "cofre de yêmanjá", no empenho da análise dos personagens entalhados, em que identifica traços fenomênicos de um homem branco e uma mulher negra, deduz ser esse cofre

21 Raymundo Nina Rodrigues. "As bellas-artes nos colonos pretos do Brazil: a esculptura." *Kósmos: revista artistica, scientifica e litteraria,* Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, jan. 1904. Disponível em: https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110427#?c=&m=&s=&cv=&xywh=967%2C463%2C982%2C549.

22 Rodrigues, Raymundo Nina. *Mestiçagem, degenerescência e crime.* Publicado originalmente em Archive d'Anthropologie Criminelle. Scielo.br. v. 14, n. 83, 1899. Traduzido por Mariza Correa. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 15, n. 4, p. 1151-1182, out-dez, 2008. Disponível em https://www.scielo.br/pdf/hcsm/v15n4/14.pdf.

23 Rodrigues, Nina, 1904, op. cit. s/p.

24 Idem.

uma peça de culto religioso afro-brasileiro. A peça representava um "cofre cilíndrico de 28cm de altura e 21 de diâmetro, composto de duas partes distintas, o cofre propriamente dito e o seu suporte, grupo de escultura representando uma cena de pesca."[25] Sofrendo influência da etnografia descritiva de Maurice Delafosse – encarregado de catalogar obras dos povos africanos no Musée d'Ethnographie du Trocadéro, Nina Rodrigues desenvolve análises extremamente atentas dos objetos por ele coletados e, mesmo trazendo o acento da atividade desenvolvida nos trabalhos de campo enquanto médico-antropólogo, sob a vontade de explicar nas esculturas (que ele mesmo colecionava) a mestiçagem, empreende uma descrição que prioriza os indícios formais e iconográficos. É notória sua descrição detalhada do citado cofre, encontrado numa praia em Salvador, cuja base esculpida narra a caçada de um jacaré, descrição que Nina Rodrigues amplia, comparando-o com o trono de Behanzin, rei do Daomé, que fora levado para Paris pelo colonialismo francês.[26] O trono, que se encontrava no Musée d'Ethnographie du Trocadéro, hoje Musée du quai Branly Jacques Chirac, fora analisado por Maurice Delafosse na revista *La Nature*, em 1894, que o define como referência para a "escola etnográfica da arte". Tendo o Brasil recebido inúmeros escravizados vindos da região do Daomé, os Gêge, embora Rodrigues diga que não se pode afirmar com base em dados, é a partir da análise do trono, que entende o "cofre de yêmanjá", tal qual o "trono sagrado", uma peça em que se poderiam encontrar as condições da arte aqui produzida, como uma espécie de herança gêge, formando uma

25 Idem.

26 Beaujean-Baltzer, Gaëlle. "Du trophée à l'œuvre: parcours de cinq artefacts du royaume d'Abomey". *Gradhiva*, jun. 2007. Disponível em: http://journals.openedition.org/gradhiva/987.

produção mestiça brasileira, ou seja, estaria ali concentrado "o poder da imaginação ou da capacidade de observar".[27]

Talvez, porém, o mais importante de todo o seu trabalho seja o dedicado às oito esculturas de orixás "gêges-yorubanos", reproduzidas logo na abertura da publicação e que seriam sobreviventes dos cultos dos negros brasileiros. Mesmo explicando que aquelas esculturas não poderiam ser consideradas belas no sentido da tradição da arte, quando não se deveria levar em conta "o tosco da execução, dando o devido desconto pela falta de escolas organizadas...",[28] como escreve, "já é a arte que se revela e desponta na concepção da ideia a executar". Chamando atenção para o fato de que as peças não são representações diretas dos orixás, mas dos sacerdotes, que revelam nas atitudes as qualidades das divindades, chega a uma análise de sua simbologia, ressaltando que do grupo apenas uma era certamente africana, exatamente a de bronze. Lançando mão de sua experiência de catalogação científica, faz uma leitura e identificação dos "caracteres étnicos dos negros" como nariz achatado e lábios grossos, "próprios da raça negra", mas destaca a figura seis (6), que diz ser, sem dúvida, produto artístico mestiço. Ainda que com a cor preta e as marcas étnicas no rosto, essa escultura não conseguiria mascarar os atributos da "raça branca" que descreve como "nariz afilado", a "boca pequena" e "lábios de grossura não exagerada nas proporções". Em todo caso, diz o médico-antropólogo, é bem trabalhada nas pregas da saia, nas proporções e relevos dos seios e do tronco, na expressão da fisionomia. A associação das duas raças, diz, teria contribuído para a realização ali da fantasia e da imaginação do artista negro.

27 Nina Rodrigues (1904, op. cit., s.p.) se refere à "Costa dos Escravos", do reino de Daomé, de onde teriam vindo para o Brasil inúmeros escravizados gêge.

28 Rodrigues, Nina, 1904, op. cit., s.p.

KÓSMOS

AS BELLAS-ARTES
NOS
COLONOS PRETOS DO BRAZIL
A ESCULPTURA

Era uma injustiça, mas era antes de tudo um erro.

E por isso, reivindicando os direitos da verdade, a observação desapaixonada dos factos havia de, infallivel, um dia rehabilitar os negros, dos exaggeros d'essa condemnação tão summaria quanto infundada.

Em verdade, nas levas de escravos que, por quatro longos seculos, o trafico negreiro, de continuo, vomitou nas plagas americanas, vinham, de facto, innumeros representantes dos povos africanos mais avançados em cultura e civilização.

FIG. 1—GRUPO DE OITO FIGURAS DO CULTO GÊGE-NAGÔ
(NA NUMERAÇÃO ADOPTADA NO TEXTO, AS FIGURAS OU PEÇAS SÃO CONTADAS DA ESQUERDA PARA A DIREITA)

O natural menosprezo que votam aos escravisados as classes dominadoras constituio sempre, e por toda a parte, perenne ameaça de falseamento para os propositos mais decididos de uma estimativa imparcial das qualidades e virtudes dos povos submettidos.

E foi por não ter cerrado ouvidos ás suggestões desses preconceitos que escriptores patrios conseguiram dar proporções de uma crença geral á de que os escravos negros, que com os Portuguezes e os Indios colonisaram o Brazil, pertenciam todos aos povos africanos mais estupidos e boçaes.

As manifestações da sua capacidade artistica na pintura e na esculptura,—as mais intellectuaes das Bellas-Artes,—melhor o attestarão agora do que o poderam fazer a musica e a dansa.

Pouco sabemos da pintura negra que, mesmo em Africa, não parece ter ido além de toscos desenhos, utilisados na ornamentação dos seus edificios, palacios, egrejas ou *pegis*.

Todavia, assim rudimentar, este esboço d'arte permittio a creação, no Dahomey, de uma escriptura ideogra-

Primeira página de As bellas-artes nos colonos pretos do Brasil. A esculptura.
Revista *Kosmos*, 1904

Eliane Nunes,[29] aliás, menciona certa simpatia com que o autor olhava para esses objetos, fazendo com que seu discurso sobre a arte negra se tornasse até mesmo contraditório com suas teses sobre a inferioridade da raça negra e dos mestiços, os quais, segundo seus estudos antropológicos, seriam mais frágeis para determinados tipos de doenças e mais predispostos para o crime. Sem dúvida a leitura do artigo em que Nina Rodrigues reúne e titula os objetos dos negros e mestiços brasileiros como compondo as belas artes dos colonos, nos faz efetivamente curiosos e estimulados para um aprofundamento desse aspecto contraditório, que, além de no título, aparece nitidamente no reconhecimento das esculturas como arte negra no Brasil, ainda que os elogios se concentrem nos artistas mestiços, como também vai se apresentar, como lemos, na crítica de Clarival do Prado Valladares.

Voltando ao texto de Kebengele Munanga, parece mesmo necessário nos dedicar ainda aos estudos do também médico Arthur Ramos. Com formação psicanalítica, esse antropólogo alagoano, de maneira bastante peculiar no Brasil dos primeiros 40 anos do século XX, ensaia uma combinação de saberes da antropologia e da psicanálise para avaliar manifestações de arte e cultura negras.

No texto Arte Negra no Brasil,[30] publicado em 1949, com desenhos de Santa Rosa, Arthur Ramos faz um panorama da arte de origem africana no Brasil, reforçando sua importância para a cultura nacional. Discute o contato do Ocidente com a arte da África a partir do século XIX, assim como a influência desse contato na determinação do que fosse a arte moderna.

29 Nunes, op. cit., p. 110.

30 Ramos, Arthur; Santa Rosa (ilus.). Arte negra no Brasil. *Cultura*, Rio de Janeiro, ano I, n. 2, p.189-211, jan.-abr.1949. Disponível em ICAA. https://icaadocs.mfah.org/s/en/item/1110426#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-728%2C52%2C2729%2C1527.

Partindo do papel da arte africana nas comunidades e na religião no Brasil, centra seu estudo nas esculturas de madeira dos anos 1920 e 1930 encontradas na Bahia em coleções particulares.[31] Ramos é tido como um pesquisador pioneiro das religiões afro-brasileiras, tendo reunido objetos sagrados em seu acervo, objetos que havia encontrado em locais de cultos religiosos afro-brasileiros.

Na análise dos objetos de arte africanos, Ramos chama atenção para o trabalho de Leo Frobenius, etnólogo, antropólogo e africanista alemão, colecionador autodidata, que teria sido o primeiro estudioso a perceber a singularidade dos objetos africanos. Em suas pesquisas sobre a história africana, identifica rumores de que Frobenius teria influenciado Senghor e Césaire por ter colaborado no reconhecimento da identidade africana. Como escreveu Ramos, Frobenius considerava a cultura africana equivalente à europeia, o que era incomum para um estudioso de sua época. Nos lembra de que desde o século XVI, com as navegações portuguesas, já se falava na Europa dos objetos de arte do Grande Benim, os quais teriam ficado definitivamente conhecidos a partir de 1897, com a destruição da capital do Benim pelos ingleses, o saque das hoje valorizadas esculturas de bronze e sua venda em leilões na Europa.[32]

31 O acervo de Arthur Ramos foi reunido por Raul Lody no relatório, que inclui notas de Ramos e listas de peças. Lody explica que Ramos teve a motivação de acumular seu acervo para preservar o legado daquele aspecto particular da religiosidade afro-brasileira. Raul Lody. Coleção Arthur Ramos. Rio de Janeiro; Fortaleza: Funarte; Universidade Federal do Ceará, 1987. Disponível em ICAA. https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110525#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-837%2C0%2C2947%2C1649.

32 Ramos menciona uma excursão de Frobenius a Ifé, no sul da Nigéria, em 1910, quando o antropólogo alemão teria encontrado cabeças de terracota e uma cabeça de bronze da deusa Olokum, esculpida no mesmo processo dos bronzes do Benim, ou seja, pela técnica da cera perdida. Ramos, 1949. op. cit., p.190.

No livro *O folclore negro do Brasil: demopsicologia e psicanálise*,[33] publicado pela primeira vez em 1935, trata especialmente da sobrevivência da cultura africana, seja mítico-religiosa, seja da história, da dança e da música, dos contos populares, chegando ao que chamou de sobrevivência do "inconsciente folclórico". Como escreve Ligia F. Ferreira no prefácio da edição de 2007, Arthur Ramos, engajado desde a fundação da Sociedade de Etnografia e Folclore, em 1936, investigava o "folclore negro" remontando à nascente africana como constitutiva de uma "*paideuma*", termo que, como explica Ligia, emprestara de Frobenius para designar a "alma de uma cultura". Tendo feito um extenso levantamento de dados e tendo sempre presente a crítica à teoria da "inferioridade" da arte e da cultura negras brasileiras, na conclusão do livro argumenta que, estando suas crenças perseguidas, os negros teriam aproveitado as instituições "folclóricas" para canalizar o seu "inconsciente ancestral", suas "primitivas festas cíclicas de religião e magia, de amor, de guerra, de caça e pesca". Assim, avalia as primeiras festas de carnaval do Rio de Janeiro, onde se assistiria à recapitulação de uma vida coletiva. Percebe naqueles festejos um sensor do inconsciente negro-africano, em que haveria a reconstituição das manifestações a partir de uma elaboração onírica.

33 Ramos, Arthur. *O folclore negro no Brasil: demopsicologia e psicanálise*. 3a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Carnaval de rua. Biblioteca Nacional, Brasiliana
Acervo Arthur Ramos

A RESPEITO DE ALGUNS *TROMPE L'ŒIL* ETNOGRÁFICOS. A ARTE SULKA NO MUSEU[1]

MONIQUE JEUDY-BALLINI

Ao longo das últimas décadas, a multiplicação exponencial dos museus ao redor do mundo trouxe um questionamento cada vez maior da sua autoridade moral e da sua capacidade de representar as culturas, a tal ponto que parece "irrealizável a criação de um modelo museal isento de qualquer dominação e distorção na representação[2]". As críticas destacam, em especial, a visão atemporal, distorcida ou obsoleta das sociedades não ocidentais e a ideologia colonialista que oculta ou falseia a relação com o passado. Ao denunciar também a atrofia sensorial e emocional, a redução sociocentrada das culturas à sua materialidade, os sistemas de classificação implícitos, o imaginário da autenticidade, a supervalorização do antigo e a rejeição concomitante dos sinais de hibridez ou de modernidade, convidavam a repensar o tratamento museográfico da história, do espetáculo vivo e da

1 Este texto é a tradução de um artigo publicado in: Illouz, Charles e Martinez, Françoise (Orgs.). *Peuples en vitrine. Une approche comparée du montrer/cacher*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2018, pp. 19-32.

2 Glassen, Constance and Howes, David. "The Museum as Sensescape: Western Sensibilities and Indigenous Artifacts". In: Edwards, Elizabeth, Gosden, Chris, and Phillips, Ruth (dir.). *Sensible Objects. Colonialism, Museums and Material Culture*. Oxford: Berg Publishers, 2006, pp. 199-222.

alteridade cultural. No plano antropológico, a problemática é relevante, pois, se por um lado refletem as ideias teóricas, por outro, as instituições museais também contribuem para a sua formação.

Exemplificando com o caso dos Sulka da Nova Bretanha (Papua Nova Guiné), gostaria de evocar aqui o mal-entendido que rodeia a apresentação/representação museal de suas máscaras, cuja extensão só é percebida quando se entende a importância crucial, e para ser exata, cosmológica que os Sulka conferem à beleza. Levar o público dos museus, que descobre esses objetos atrás de uma vitrine, a admitir a impossibilidade prática e o contrassenso de qualquer tentativa cenográfica de restituição mimética seria, deste ponto de vista, uma maneira de reconhecer a legitimidade do processo de apropriação interpretativa, desde que se assuma como tal.

Espantosas presenças

Elaboradas por ocasião das cerimônias iniciáticas ou de casamento, as máscaras sulka se apresentam na forma de arranjos vegetais que cobrem inteiramente o corpo de quem as veste. Eram fabricadas clandestinamente, na mata, por homens iniciados, em um processo que, algumas décadas atrás, podia levar cerca de um ano. Que as máscaras sejam espíritos chegando à aldeia a convite dos homens, como as mulheres são reputadas acreditar, é uma ficção que a ninguém ilude; sua revelação, no entanto, poderia - em outros tempos - ser punida com o assassinato daquela que, mesmo involuntariamente, tivesse ciência do fato, ou daquela que infringisse a obrigação de silêncio. Já aquilo que somente os iniciados sabem remete às diversas propostas às quais as máscaras oferecem suporte enquanto objetos de *savoir-faire*, objetos de troca, objetos de rivalidade masculina ou, ainda, objetos de sedução.

Vestir uma máscara exige a arte de valorizar seu aspecto resplandecente, escolhendo para imprimindo movimentos de inclinação para conseguir ângulos favoráveis de exposição ao sol. Ao longo de toda a fabricação das máscaras e antes das danças são realizadas mágicas de beleza, solicitando o apoio dos espíritos ancestrais, instâncias invisíveis, porém onipresentes, às quais se reputa a capacidade tanto de enxergar o que fazem os humanos como de influenciar o curso de suas vidas. Nos rituais, esse apoio é renovado pelo impacto do aparecimento em público das máscaras que, a partir de uma encenação que se vale da revelação e da surpresa, deve evocar, como dizem, um repentino "abrasamento", "atear fogo" (*e'el apui*).

Todos os Sulka, até os(as) não-iniciados(as), têm alguma ideia do que sejam as máscaras: artefatos manufaturados, cujos elementos foram pacientemente recolhidos, ajustados e enfeitados pelos homens. As máscaras não são vistas como representação dos espíritos e a relação com elas só se imagina através da emoção que toma conta da plateia quando surgem na aldeia. Mas sua beleza extrapola o mero deleite visual. A experiência provoca um arrebatamento emocional e multissensorial pela associação de luz, cores, sons, cheiros, vibrações, movimentos e deslocamento de ar. O assentimento dos espíritos ancestrais é vivido na própria intensidade dessa sensação fugaz, que não se compara a qualquer experiência cotidiana e que permite vivenciar a existência do irrepresentável. Ele reside nessa sensação que, para o indivíduo, pode ser experimentada como sideração, exaltação, aflição, falta ou feliz aprovação; é aquela fulminação que conduz à percepção de que o poder extraordinário daquilo que os transcende não pode ser apartado do seu próprio poder de torná-lo atuante.

A experiência subjetiva que esse evento proporciona assume uma dimensão cosmológica, teofânica, se ouso dizer. Entretanto, dura pouco. No fim da apresentação de alguns minutos, os bailarinos mascarados voltam para a mata. Passado o momento da performance, a vida retoma o curso normal e mesmo que os bailarinos, como acontece excepcionalmente, voltem para a aldeia pouco depois de terem saído, serão recebidos com indiferença geral. Homens e mulheres, que haviam iniciado a arrumação dos alimentos colocados no chão para futuras trocas, continuam se agitando e conversando, debruçados sobre montes de tubérculos, sem prestar atenção ao que está ocorrendo ao seu redor. Sempre vinculada à revelação e à sideração, a emoção estética não sustenta a repetição.

A destruição não é nem facultativa nem externa ao rito. Porém, este acontecimento – que a ação conjunta do clima equatorial, dos roedores ou dos insetos teria inevitavelmente precipitado – cabe aos homens iniciados, seguindo um protocolo imperativo[3]. À semelhança da sua fabricação, a aniquilação das máscaras constitui um momento secreto do rito, que condiciona a sua performance pública. A natureza efêmera dos objetos rituais também é parte de uma imposição estético-religiosa. O ato de fazer, desfazer e refazer máscaras, exercido em segredo pelos homens, insere a existência desses artefatos em um ciclo infinitamente recomeçado de aparições, desaparições e reaparições, como se nunca deixassem de renascer das suas cinzas. No sentido próprio.

Esses conjuntos, cujos elementos vegetais e minerais rapidamente perdem o brilho e o frescor, possuem, portanto, essa prodigiosa faculdade de surgir de cerimônia em cerimônia sempre semelhantes a si próprios, flamejantes, intatos: fora do alcance dos estragos do tempo. Ao contrário de outras populações da Melanésia que reutilizam os objetos de uso ritual, restaurando-os, nenhuma reciclagem faria sentido aos olhos dos Sulka, para quem beleza só se concebe enquanto fulgurante. As máscaras que dançaram na aldeia nunca devem sobreviver, e esse desaparecimento, a ausência enquanto promessa de volta, é o que os autoriza a pensar o presente como uma atualização do passado e a viver o que existe agora como exemplo do daquilo que será.

3 O protocolo consiste em intercâmbios rituais de bens diversos que ocorrem fora da aldeia, à revelia dos não iniciados. Enquanto os interessados não têm condições materiais de realizar estas trocas, as máscaras não podem ser queimadas, qualquer que seja o seu estado de desagregação.

Mostrar sem revelar

Algumas máscaras predestinadas ao desaparecimento de fato sumiram da vista dos Sulka. Começaram a reaparecer nas vitrines de museus ocidentais, na maioria das vezes reduzidas à sua metade superior e desprovidas do seu longo manto vegetal. Da ficção original de uma entidade sobrenatural, a máscara, depois de ingressar no museu, passou a ser a ficção de um objeto ritual. Sem dúvida, essa transposição fala mais sobre o nosso imaginário do sagrado do que sobre o dos Sulka. Despojo desbotado, inerte, ressecado, inodoro, estático, às vezes sob aquela iluminação tênue e "primitivizante" que determinadas cenografias museais prezam, no lugar do sol ofuscante dos trópicos: ao contemplar aquela insossa relíquia em uma vitrine, o visitante terá uma ideia exata do que os Sulka rejeitam, posto que aquela coisa improvável representa a completa negação dos valores que regeram a sua criação.

Em tais condições, como relatar sem trair? Foi o que sugeri em outro escrito[4]: talvez, e justamente, "avisando que se está traindo; por exemplo, com uma placa onde se leia *Isso foi uma máscara sulka* ou *Isso não é mais uma máscara sulka*. A placa, aliás, poderia especificar *Isso também não foi uma máscara* – sendo o termo "máscara", aqui utilizado por facilidade, já que é impróprio para designar o conjunto vegetal que oculta o portador que ergue a parte superior acima da cabeça.

O lado problemático de toda museografia está relacionado à obviedade de que nenhum dos artefatos expostos nas vitrines foi concebido para este fim e que todo objeto tirado do seu contexto original se torna algo distinto do que era inicialmente. Como observa Barbara Kirshenblatt-Gimblett, os artefatos etnográficos são, em primeiro lugar, artefatos de etnógrafos:

> São artefatos criados pelos etnógrafos quando os definem, os segmentam, os apartam e os levam. [...] Quero sugerir que os objetos etnográficos são fabricados, não encontrados, apesar das afirmações em contrário. Eles não começaram suas vidas como objetos etnográficos. Tornaram-se etnográficos através de processos de disjunção e contextualização.[5]

Em qualquer lugar do mundo, citando o comentário de Dominique Poulot, "o museu não mostra a arte, a ciência ou a sociedade, mas a sua construção através da "musealidade"[6]. Entretanto, no caso das máscaras sulka colocadas em vitrines,

4 Jeudy-Ballini, Monique. " Muséographier l'émotion esthétique ? Réflexions à propos d'un exemple océanien " / " Bringing aesthetic emotion into the museum: reflections on an example from Oceania ", *Thema*. La revue des Musées de la civilisation, 2, 2015, pp. 45-54 e 55-64.

5 Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. *Destination Culture. Tourism, Museums, and heritage*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1998, pp. 2 e 3 "They are artefacts created by ethnographers when they define, segment, detach and carry them away. […] I want to suggest that ethnographic objects are made, not found, despite claims to the contrary. They did not begin their lives as ethnographic objects. They became ethnographic through processes of detachment and contextualization".

6 Poulot, Dominique. *Musées et muséologie*. Paris: La Découverte, 2005, p. 104.

não há qualquer intenção deliberada de corrigir e acomodar determinada visão da história, de silenciar acontecimentos comprometedores ou de atender, *in fine*, qualquer tipo de impensado ou revisionismo inconfesso. É "apenas" um ato paradoxal consistindo em isolar um fragmento de realidade evanescente para convertê-lo em "estátua", objeto permanente estritamente visual, como se a presença física da coisa exibida valesse como restituição. A sua conservação museográfica é, portanto, problemática com relação a sociedades nas quais a permanência cultural se manifesta pela repetição do efêmero em vez da preservação material; sociedades que colocam o sentido menos no objeto e mais na performance. O que pode revelar uma máscara feita para ser vista apenas por alguns minutos - mas salva da destruição à qual era destinada -, sobre um imaginário cultural que fazia dessa destruição um pré-requisito ritual à recondução cosmológica? De que representatividade a creditaremos? Consequentemente, por que exibi-la?

Um mal-entendido poético

No Field Museum of Natural History de Chicago, a visão de uma máscara sulka "de uma suntuosidade sem igual" arrebatou André Breton que compreendeu, como ele mesmo disse, até onde podia ir o "sublime poético". Foi, para ele, uma descoberta fascinante, dessas que proporcionam um "momento fulgurante de graça quando o poeta reconhece […] a perfeita coincidência do objeto com o que ele não sabia – ainda – que carregava dentro de si"[7]. Através dessa revelação que foi, antes de tudo, dele mesmo, como um hiato existencial, Breton vivenciou o arrebatamento emocional, sensorial e cognitivo que os Sulka, ao

7 Blachère, Jean-Claude. *Les Totems d'André Breton. Surréalisme et primitivisme littéraire*. Paris: L'Harmattan, 1996, p. 143.

confeccionar uma máscara, almejam objetivamente provocar na plateia aldeã.

Se aquela velha máscara de Chicago – lastimável resquício da figura resplandecente, saltitante, farfalhante, olorosa e efêmera que outrora dançara em uma ilha da Oceania – continuou se parecendo um pouco com o que fora, isso se deve à sua pertinaz capacidade de emocionar o espectador. De fato, era preciso que Breton não a tivesse visto dançando na Nova Bretanha para achá-la comovente atrás de uma vitrine, e esta observação não deixa de ser instigante.

Os surrealistas se enganaram profundamente a respeito da arte da Oceania, tomando-a pelo que não era: a expressão do jorro espontâneo e livre de entraves da criatividade individual. Entre os Sulka que, na verdade, reivindicam o completo oposto, a construção de uma máscara afirma-se como um ato codificado de reprodução. Podemos imaginar a aversão – e com certeza a desilusão, o desencanto e, talvez, o desprezo – dos surrealistas se soubessem do alto valor que os Sulka conferiam à repetição; um povo cujo vocabulário, que não diferencia "pensamento" e "memória" (*apapat*), qualifica com o mesmo termo o que é "adequado", "bom", "bem" e "belo" (*ayar*)[8]. Intriga-me justamente a constatação de que, mesmo com base em premissas errôneas e sem se preocupar com o significado etnográfico da máscara admirada, André Breton lhe tenha prestado uma das mais desejáveis homenagens àqueles que a fabricaram. Para ele, a beleza de um objeto, a essência daquilo que concebia como a "arte mágica" estava na sua carga emotiva. Nas antípodas do

8 Se a imitação constitui, decerto, mais uma meta do que uma prática, resta que a originalidade ou a mudança não são buscadas ou valorizadas por si. A fabricação de uma máscara é vista menos como ato de criação do que como recomeço, execução de um saber exemplar herdado e que deve ser transmitido. Contrariar esta expectativa denuncia a ignorância, a arrogância ou a inabilidade.

pensamento surrealista, os Sulka, por sua vez, não dizem outra coisa.

Chama a atenção o mal-entendido. E, de fato, convida a refletir na contramão da suspeita por muito tempo sustentada pelos etnólogos e historiadores da arte com relação ao conceito de beleza, desacreditada como erro sociocêntrico. Um dos antropólogos que mais a criticaram, Alfred Gell[9], preconizou a absoluta indiferença para com a estética dos objetos, tanto na apreciação dos seus artífices quanto na dos Ocidentais. Negando-lhe qualquer valor operacional nas interações sociais, propalou a ideia de que a dimensão estética não tinha qualquer pertinência para um etnólogo.

Deste ponto de vista, e ao menos frente a uma máscara sulka, me interessa mais a reação de Breton. A expressão de uma subjetividade assumida do olhar e de um modo explícito de apropriação conceitual e afetiva me parece, de certo, preferível à sua negação, isto é, à ilusão de imparcialidade ou de neutralidade que muitas vezes definiu a postura científica pela exclusão das emoções, em especial, estéticas; uma postura que os visitantes dos museus de etnografia são tacitamente incentivados a adotar, privilegiando, via de regra, uma atenção distanciada, apenas voltada para o significado das peças expostas. No entanto, deveria ser banal admitir que o ingresso de todo objeto em uma coleção – pública ou privada – deriva inevitavelmente de uma apropriação mental, ou seja, de uma reinterpretação cultural, histórica e socialmente situada. Em se tratando das máscaras sulka, também caberia destacar que a sua presença em uma vitrine atesta o valor que atribuímos à conservação de artefatos procedentes de sociedades que, por sua vez, têm como regra destruí-los. Resgatar a trajetória biográfica, muitas vezes oculta

9 Gell, Alfred. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

dos objetos museográficos, seria útil e necessário, desde que consideremos a apropriação pelo imaginário parte integrante dessa trajetória. Este é um fato raramente explicitado aos visitantes e que ganharia se fosse enunciado.

Mas, se a questão da recepção é colocada a respeito dos visitantes de museu que não têm, à semelhança de Breton, nenhum conhecimento etnográfico sobre as populações de onde procedem os objetos expostos, também deve ser colocada, simetricamente, do ponto de vista delas próprias que, por sua vez, não têm a mínima ideia do quais são os locais que agora acolhem as suas criações. Neste sentido, os comentários e hipóteses sulka sobre o destino proporcionado às suas máscaras pelos Ocidentais constituem um caso – especulativo – de recepção a ser considerado.

Hipóteses sobre um desaparecimento

Quando revelei às comunidades da Nova Bretanha a existência, na Europa, de lugares onde eram mantidas algumas das suas máscaras, a informação os encheu de perplexidade. Aprenderam que um museu é um espaço que tem algo de local consagrado, onde se impõe o respeito de uma "disciplina corporal[10]", onde "ninguém fala, amassa papel, come, fotografa com flash: tudo o que pode desviar a atenção é cuidadosamente proibido. […] O regulamento colocado na entrada e a presença de guardas estão ali para garantir que prevaleça o decoro[11]"; um lugar, além disso, onde se ingressa mediante pagamento. Com isso, perceberam que possuíam um conhecimento que lhes facultava confeccionar artefatos de tamanho valor que, até mesmo como

10 Ver Glassen, Constance and Howes, David, *op. cit.*, p. 208.

11 Kirshenblatt-Gimblett, Barbara, *op. cit.*, p. 57. Ver também Duncan F. Cameron, "The Museum, A Temple or the Forum", *Curator, the Museum Journal*, 14 (1), p. 12.

despojos, atiçavam a cobiça dos Brancos, que os tratavam como bens valiosos[12]. Como explicar então que esses Brancos, embora capazes de proezas tecnológicas bem mais surpreendentes aos olhos dos meus interlocutores, estejam, de certa forma, revirando as lixeiras dos Sulka?

Na época, este enigma ocupou sua mente e nem minhas tentativas de esclarecimento lograram resolvê-lo. Em terra sulka, justificar o valor de um saber denegrido pelos demais Brancos (ao menos aqueles que me antecederam: colonos, administradores, missionários, fazendeiros) carecia de credibilidade, até porque havia sido por mediação daqueles ocidentais que algumas máscaras haviam viajado até a Europa. Enquanto estava procurando coletar dados etnográficos, não tinha condições de tornar simétrica a relação de trocas e de revelar, por exemplo, quem era o "*inventor do saber dos Brancos",* ou porque os Sulka fabricavam *máscaras "em vez de fabricar aviões"*. A minha ignorância parecia ser parte de uma estratégia de ocultação, já que o interesse dos estrangeiros pelas produções locais não poderia proceder de mero desejo de conhecer. A minha incapacidade de fornecer uma justificativa plausível levantou suspeitas de ocultação de uma finalidade instrumental inconfessada, presunção ainda mais forte devido à minha exterioridade à sociedade sulka – que me creditava, nessa mesma sociedade, de um saber que, supostamente, seus próprios integrantes não poderiam alcançar. Meu irmão adotivo, interlocutor próximo, chegou a me indagar sobre o "verdadeiro significado" das máscaras elaboradas para as cerimônias, fazendo-me compreender que aqueles que cismavam com os museus suspeitavam que os Brancos dariam

12 O termo "Brancos" é o que é utilizado localmente para se referir aos Ocidentais.

continuidade, na terra deles, ao rito interrompido em terra sulka.[13]

Ao gerar um impacto tanto *in situ,* através da ação ritual, quanto em terra estrangeira, através da exposição museal, as máscaras relacionam os Sulka com duas categorias de agentes não visíveis: espíritos e humanos longínquos. Os primeiros estão expressamente mobilizados nas mágicas para dar a sua contribuição, ao passo que os segundos – nem auxiliares, nem destinatários intencionais – convidam-se, de certa forma, para o jogo relacional. Provavelmente, foram muito diversas e versáteis as hipóteses que devem ter gerado as motivações secretas daqueles forasteiros.

A preocupação dos Sulka, ao interpretar o inexplicável gosto dos outros por coisas fora de uso, remete à busca pelo sentido do que "você é" e do que "você faz" – inserido no que de seu é exportado para longe. De forma recíproca, reconhecer, como André Breton, o efeito que objetos vindos de outro lugar exercem *sobre* si, vale como revelação *de* si. Neste último caso – embora apreendido fora da realidade etnográfica – o desvio constitui uma maneira de pensar-se. Podemos justamente considerar que, de onde quer que venham, as interpretações adicionais em torno de uma criação também fazem parte dela. O alcance de uma obra não pode ser reduzido nem *às finalidades dos seus autores nem às suas propriedades* perceptuais, *já que as reações* – atos, afetos, questionamentos, juízos, narrativas – que provoca nas suas plateias são também, da mesma maneira, constituintes. Parece-me que esta observação nos autoriza a arriscar uma proposta: a de que a especificidade cultural de uma sociedade não se limita àquilo que os dados etnográficos nela

13 Jeudy-Ballini, Monique. "La promesse de non-restitution comme condition d'enquête ethnographique (Nouvelle-Bretagne, Papouasie Nouvelle-Guinée)". *Le Portail des sciences humaines 24*, 2011. www.anthropoweb.com.

coletados podem informar, mas também inclui aquilo que foge ao controle desta sociedade, isto é, os olhares suscitados fora dela pelo que sobreviveu materialmente dela mesma, bem como os efeitos gerados por estes olhares.

O universal e inevitável processo de apropriação intelectual dá conta de que o significado de um objeto sempre excede a intencionalidade que o gerou[14]. Em vez de silenciá-lo ou deslegitimá-lo, empenhar-se para assumir a sua evidente presença no dispositivo da exposição museográfica levaria os visitantes a pensar de forma instigante a relação antropológica com os objetos – os seus e os dos outros. No museu, as máscaras resgatadas de uma morte ritualmente programada são condenadas a continuar a sua vida e, certamente, devemos nos felicitar por isso, sendo estrangeiros à cultura na qual nasceram. Entretanto, o espaço expositivo não deve lhes servir de santuário. Dado que nunca voltarão a ser o que já foram durante a sua efêmera performance pregressa, caberia propiciar ao ambiente em torno delas as condições para suas múltiplas recepções possíveis. Como escreveu Raymond Montpetit: "Se a obra não for apresentada *in situ*, no contexto em que foi criada […], é preciso aceitar a cesura que a faz existir plenamente por ela-mesma". [15]

Olhares sobre a obra, olhares para a obra

O objeto tirado do seu contexto original e, consequentemente, impróprio para representar ao mesmo tempo o que foi este

14 Thomas, Nicholas. *Entangled Objects. Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*. Cambridge & London: Harvard University Press, 1991.

15 Citado por Chaumier, Serge. "Quand les objets s'animent. La muséographie de l'art, ou la dialectique de l'œuvre et de sa réception", *Culture & Museus*, 16 (1), 2010, p. 25.

contexto e o que ele foi neste contexto, carrega efeitos ou questionamentos que seria recomendável destacar, de acordo com o local e a época da sua recepção, em vez de rebatê-los de modo moralizante sobre projeções neocolonialistas ou erros etnocêntricos, isto é, sobre interpretações invariavelmente culpadas. Os curadores concordam: todo dispositivo museal de exposição constitui em si um ato de criação, por dotar o artefato de um sentido que não seria o mesmo em outras condições de apresentação. Para Raymond Montpetit,

> À descontextualização das coisas responde uma recontextualização operada pela exposição. […] há criação, porque a exposição opera, nos objetos, uma recontextualização e uma sobredeterminação de significados; há criação porque os objetos expostos nunca foram vistos daquela maneira, nem colocados naquela rede de significados […] A criação de sentidos continua… uma criação coletiva, da qual artífices, objetos selecionados, exposição e visitantes são os quatro agentes ativos, em uma dramaturgia sempre reiterada por cada um deles.[16]

Do ponto de vista histórico, antropológico, ético, educativo..., cabe aos museus sensibilizar o público para essa realidade, o conscientizando de que a exposição é, realmente, conforme Serge Chaumier, um "dispositivo de narração", "um entremeado de significados, composto por múltiplas histórias que, no final, possibilita a produção de *uma* história, aquela que o visitante constrói para si através da interação com as propostas"[17].

Desde as últimas décadas, é isso o que almeja abertamente a intervenção de artistas que, no espaço museal, arriscam-se, por exemplo, a desconstruir as categorizações institucionais para fins de crítica pós-colonial; ou a propor performances coreográficas inspiradas em gestos estampados em artefatos

16 Montpetit, Raymond. "Une dramaturgie en quatre temps". *Musées. L'exposition, lieu de création 19* (1) : 8-11, 1997, p. 9 et 10.

17 Chaumier, Serge. Op. cit., p. 49.

etnográficos expostos nas vitrines[18]; ou a reinventar uma cenografia explorando as questões de presença/ausência. Bem depois do premonitório *Raid the Icebox 1* de Andy Warhol, em 1969, que deu visibilidade pública a objetos até então abandonados nos porões do museu de arte da *Rhode Island School of Design*, a exposição *Silence* (1988) de Michael Fehr, questiona a primazia do visual ao esvaziar as salas dos objetos habitualmente expostos[19]. Também estão no mesmo diapasão as exposições de Fred Wilson que optou, inversamente, por mostrar artefatos normalmente confinados às reservas técnicas (*Mining the museum*, 1992) ou por exibir máscaras, "reféns do museu", de olhos vendados e boca amordaçada (*Colonial collection*, 1990) ; ou ainda a instalação *Secrets* (2001) de Marc Couturier, aproveitando a iluminação plena como procedimento de ocultação para dar a sentir a indiscernível presença de objetos sagrados aborígenes[20] ; e, finalmente, as experiências artísticas desenvolvidas no Staatliche Kunstsammlungen Dresden (*Prolog #1-10*, 2017)[21], que questionavam a relação dos visitantes com as coleções etnográficas.

"Por que o significado de uma obra não procederia do uso que dela se faz, tanto quanto do significado que o artista lhe

18 Ver, por exemplo, a performance dos bailarinos Filibert Togolo e Cécile Koéta (2015) no Museu de Etnografia de Genebra: https://www.tdg.ch/culture/culture/Quand-les-musees-se-donnent-en-spectacle/story/29764877.

19 *"Fehr demonstrated that the visual was not an ephemeral feature of museum practice that dissipated when museum objects were removed. […] Fehr drew attention to how the visual was not limited to the display of things, but was embodied through the action of the museum visitor"* (Jeffrey David Feldman, "Contact Points: Museums and the Lost Body Problem", in: Edwards, Elizabeth, Gosden, Chris and Phillips, Ruth (dir.). *Sensible Objects. Colonialism, Museums and Material Culture,* Oxford, Berg Publishers, 2006, p. 251).

20 Ver Derlon, Brigitte e Jeudy-Ballini, Monique. *Arts premiers et appropriations artistiques contemporaines.* Roma: Gangemi Editore, 2017, p. 37-48.

21 http://prolog-ausstellung.info/.

confere?", indaga Nicolas Bourriaud[22], uma pergunta que podemos estender à máscara sulka resgatada do seu destino original. Já que é ao mesmo tempo artefato etnográfico, "artefato do etnógrafo", peça de museu e obra de arte, ela pode, de agora em diante, ser vista como o conjunto virtual dos significados – congruentes ou dissonantes – que lhe atribuem.

No âmbito do museu, a abordagem artística evidencia as potencialidades de interpretações e afetos que os objetos inspiram e que a sua convivência induz. Um dos interesses que apresenta é que é isso que ela reivindica ao afirmar que a subjetividade tem o seu lugar que possibilita "obstar a relação de poder entre o museu e o seu visitante", "apartar-se de um discurso científico falsamente isento" e catalisar a reflexão crítica[23]. A intervenção artística apenas proporciona uma leitura contemporânea entre outras possíveis, vindas de disciplinas diversas (História, Literatura, Direito, Biologia…); facilita essa "mistura de gêneros" a que tanto conclama Marc-Olivier Gonseth[24], ou ainda, nas palavras de Clémentine Deliss, se dá como uma translação, tirando os objetos do isolamento ao qual a sua identificação étnica e a sua "materialidade tenaz" os condenavam para "acomodá-los em novos arranjos dialógicos capazes de gerar narrativas alternativas[25]". Deliss, que comandou o Weltkulturen Museum de Frankfurt, preconiza essa política salutar de "nova mediação das coleções", visando fazer do museu "pós-etnográfico" um campo de pesquisa experimental

22 Nicolas Bourriaud, Radicant. *Pour une esthétique de la globalisation.* Paris: Denoël, 2009, p. 187.

23 Lemay-Perreault, Rébéca. "Les œuvres d'art contemporain dans les musées de société : que nous disent-elles ?". *Muséologies* 7 (2), 2015, p. 120-121.

24 Gonseth, Marc-Olivier. "La rhétorique expographique au Musée d'ethnographie de Neuchâtel". *Ethnologie française*, 38 (4), 2008, p. 687.

25 Deliss, Clémentine e Keck, Frédéric. "Remediation, and Some Problems Post-Ethnographic Museums Face". *Hau. Journal of Ethnographic Theory* 6 (1), 2016, p. 389.

interdisciplinar e intercultural, onde a apresentação fique "aberta às mudanças, aos conflitos de interpretação e à reinvenção criativa[26]". Ao invés de engessados em categorizações definidoras que os reduza àqueles "*epistemic amputees*" que a curadora denuncia, os objetos devem ser devolvidos à sua complexidade por meio de abordagens plurais que explorem e problematizem, nem que seja de forma antinômica, sua presença e seus vínculos de proximidade. Ou seja, aos olhos de Deliss, o significado dos objetos etnográficos excede a função para a qual foram destinados por seus artífices e autoriza um processo de recepção criativa: "Teria muita dificuldade em admitir que os etnólogos sejam os únicos legitimados a definir o sentido dos objetos 'etnográficos'. Para mim, esses artefatos representam todas as histórias da arte do mundo: intrincadas, contraditórias e pendentes (*unresolved*)".[27]

Não resta dúvida de que precisamos tratar de cultivar no espaço museal esse inacabado, porque remete à impossibilidade – reconfortante – de colocar povos em vitrines; porque resgata a subjetividade, a autorreflexão e o pensamento crítico; porque provoca o diálogo entre os artefatos expostos, desinibe os questionamentos e nos deixa livres para preferir determinadas interpretações a outras…

26 Ibidem.

27 Deliss, Clémentine e Keck, Frédéric. "Occupy Collections! Clémentine Deliss in conversation with Frédéric Keck on access, circulation, and interdisciplinary experimentation, or the urgency of remediating ethnographic collections (before it is really too late)", Issue #7, Documenta 14 #2, 2017.
http://www.documenta14.de/en/south/456_occupy_collections_clementine_deliss_in_conversation_with_frederic_keck_on_access_circulation_and_interdisciplinary_experimentation_or_the_urgency_of_remediating_ethnographic_collections_before_it_is_really_too_late.

TUDO PODE SER ERUDITO: ESTRATÉGIAS CURATORIAIS TRANS-HISTÓRICAS

EMERSON DIONISIO GOMES DE OLIVEIRA,
PROFESSOR DE HISTÓRIA DA ARTE

Nas últimas décadas, temos assistido com maior frequência a um conjunto de mostras dedicadas a reunir diferentes regimes temporais e tipologias artísticas, num processo de imbricamento trans-histórico. Mostras preocupadas em reposicionar as narrativas matriciais da história da arte brasileira, em especial aquelas que insistem em apartar os fenômenos artísticos dos processos culturais mais amplos. Nesse conjunto de exposições, queremos destacar um projeto curatorial particular, realizado dentro de um processo de expansão dos espaços de cidadania, marca da história social e política brasileira na primeira década do século XXI.

Tradicionalmente, a ideia de projeto curatorial busca construir, *a priori*, um discurso unificador, modelando expografias, narrativas historiadoras, pedagogias mediadoras e representações midiáticas. Tais projetos atendem aos desejos e às premissas do sistema da arte, preocupado em garantir que o "ambiente" artístico permaneça estável, incorporando novas possibilidades poéticas e assimilando a própria crítica ao sistema. Não foi o que ocorreu com a exposição "Nem é erudito, nem é popular, arte

e diversidade cultural brasileira",[1] realizada em Belo Horizonte (Palácio das Artes, 2007) e em Brasília (Museu Nacional, 2008), organizada pelo artista e curador Bené Fonteles. Tomemos como parâmetro a versão apresentada na capital brasileira.

Na perspectiva de seu projeto curatorial, a exposição mirou na revisão das fronteiras entre diferentes tipologias e linguagens artísticas. O evento apresentou "obras" de cerca de sessenta artistas, colocando em questão os preceitos e os preconceitos classificatórios atribuídos ao reunir nomes consagrados no circuito brasileiro e "artesãos" – como são tratados pela história da crítica – presentes em diversas partes do país. Nele reuniu-se um conjunto diverso de manifestações artístico-culturais que transitavam entre a produção artesanal, práticas e produções tradicionais afrodescentes, artefatos (Kadiwéu, Yanomami, Ticuna, Waurá, Mehináku, Kaiabí, Asuriní etc.) e danças rituais indígenas (Kalapalo e Caiapó), além de um amplo elenco de obras contemporâneas oriundas de diferentes circuitos e contextos culturais. A exposição ambicionou estabelecer "inspiradores diálogos e confrontos entre o que se produz na periferia da cultura de massa, pelo artesanato criativo da feira e dos mercados públicos, e a produção da chamada alta cultura que atinge os espaços expositivos mais nobres dos museus e galerias, buscando com gana a mesma inserção no mercado e nas mídias".[2]

1 A mostra ocorreu durante os Encontros Nacionais dos Pontos de Cultura do Brasil, em 2007 e 2008. O Projeto TEIA, liderado por Fonteles, organizou os encontros em diversas regiões do país, visando conectar artistas e agentes culturais. O primeiro encontro ocorreu em 2005. Em 2010, houve uma última versão do projeto, no Centro Cultural Dragão do Mar, em Fortaleza, com uma versão da referida exposição, denominada Pegando a Teia: tradição, atrito e ruptura; cf. Pugliese, Vera. *Os Sudários de Bené Fonteles, o Chemin de la Croix de Henri Matisse e as Stations of the Cross de Barnett Newman: pathos* e anacronismo na historiografia da arte. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade de Brasília, 2013.

2 Cf. Fonteles, Bené. *Nem é erudito, nem é popular.* Arte e diversidade cultural do Brasil. Brasília: UFRJ/MinC, 2010, p. 73.

O artista-curador responsável pela exposição iniciou sua carreira no início da década de 1970. Seu trabalho artístico esteve, desde então, vinculado à defesa do meio ambiente e das comunidades indígenas. Transitando entre a literatura, a música e as artes visuais, a produção artística de Fonteles conciliou-se com a gestão e pesquisa cultural nas décadas seguintes. Além de conduzir diferentes projetos e curadorias que se deslocaram entre movimentos voltados à preservação ecológica e debates de ordem antropológica, espiritual e política, ele esteve à frente de instituições museológicas como o Museu de Arte e de Cultura Popular da Universidade Federal do Mato Grosso e do Museu de Arte de Brasília. Como na exposição de 2008, empenhou-se em escrever e projetar a produção indígena brasileira, bem como nomes importantes da cultura brasileira, como Câmara Cascudo, Gilberto Gil, Lina Bo Bardi, Luiz Gonzaga, Ney Matogrosso, Rubem Valentim e Athos Bulcão.

Nas últimas cinco décadas, Fonteles realizou exposições em todas as regiões brasileiras, em museus e galerias de portes e projeções variadas. Essa prática coincide com seu projeto de vida: viajar, morar e mover-se por distintos contextos culturais, "muitas vezes descobrindo artistas e artífices que ainda não foram certificados em seus próprios meios",[3] colecionando obras alheias e incorporando-as a suas próprias obras, num processo de coautoria. Ações estas que culminaram no Projeto Teia e nas exposições que advogaram pela pluralidade cultural.

É certo que qualquer exposição que ambicione apresentar a diversidade cultural de um país, expressar uma "identidade" nacional[4], já parte da frustação dessa mesma ambição. Não há

3 Cf. Pugliese, Vera. Op.cit., p. 207.

4 O curador prefere "entidade nacional", expressão oriunda dos textos de Mário de Andrade; cf. Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira.* São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

projeto curatorial que dê conta do diverso. Todavia, na ocasião, Fonteles já era um artista e curador consagrado e experiente. Ele trazia no currículo inúmeras exposições que transtornavam os limites das produções "eruditas" diante de outras posições e lugares artísticos. O artista-curador já conhecia as armadilhas da hierarquização quando se reúne obras e processos estéticos de filiações sociais e culturais distintas. Lembremo-nos da lição ofertada pelo modelo consagrado por *Magiciens de la terre*, a emblemática mostra parisiense de 1989, com a organização curatorial de Jean-Hubert Martin.[5] Assim, avesso à ordenação folclorista, Fonteles optou por reunir obras e artefatos que se associavam, simultaneamente, tanto pela aproximação quanto pelo estranhamento, apresentando-os num ambiente fragmentado, assumindo as lacunas e as ausências como parte do discurso curatorial. Assim assistimos a associação de: obras de comunidades ribeirinhas amazônicas e do rio São Francisco com a arte urbana contemporânea; "geometria" na arte dos povos indígenas do Brasil (a tradição dos Kadiwéu é destacada) com obras construtivas modernas; a arte têxtil de Dona Carmelita com o rigor estético das gravuras de Eduardo Sued, Luís Sacilloto e Emmanuel Araújo; os desenhos de Nakeuxima Wakatautheri[6] com as esculturas de barro de mestre Geraldo Silva, oriundas do catolicismo ou da mitologia afroindígena; a iconologia afro-ameríndia-nordestina-brasileira de Rubem Valentim com ferramentas dos orixás realizadas pelos ferreiros artesãos da Bahia; os bichos de Seu Pedro com as apropriações do artista

5 Elogiada pela ousadia de reunir obras de diferentes tradições culturais e aquelas legitimadas como "arte contemporânea", a exposição de Jean-Hubert Martin coleciona críticas sobre como esses dois grupos foram tratados de modo desigual e segmentado, recriando certas hierarquias colonizadoras e atualizando discursos e representações primitivistas.

6 Indígena Yanomami de Roraima, cujos desenhos são baseados na mito-poética de seu povo, recolhidos por João Saffiro da Missão Catrimani, cf. Fonteles, op.cit., p. 95.

amazônico contemporâneo Antonio Botelho; xilogravuras nordestinas com o artesanato em couro de Seu Espedito Seleiro e as pinturas da bovinocultura de Humberto Espíndola; as moringas antropomorfas de Dona Pedrina com o barroco-popular-contemporâneo do artista mineiro Farnese de Andrade; as esculturas sonoras dos índios Kampa com os instrumentos musicais experimentais criados por Marco Antônio Guimarães; a renda de Dona Maria Augusta com a moda de Ronaldo Fraga; entre tantas outras associações possíveis de objetos, práticas, obras, saberes, artefatos criados em distintos regimes temporais[7] e culturais.

A produção contemporânea, obediente aos critérios críticos nacionais e internacionais do sistema da arte, certamente se destacou na versão brasiliense de "Nem é erudito, nem é popular". Especialmente porque o projeto curatorial partiu da consciência de um artista experimental que milita há anos para ampliar o sentido do "contemporâneo", incluindo nele segmentos marginalizados da cultura e frequentemente associados ao passado. A aproximação entre a arte contemporânea e outras matrizes temporais e culturais dá a ver com precisão a engenharia das narrativas trans-históricas operadas por Fonteles. Aquelas que, segundo Mieke Bal,[8] reúnem em jogos intertemporais objetos oriundos de diferentes regimes de temporalidade.

7 Hartog, entre tantas possibilidades de tratar do conceito de regime de historicidade, elenca duas delas. A primeira aponta para o fato de que a "historicidade", ou seja, maneiras de ser no tempo, não é tácita. Assim, a compressão dos regimes temporais pertence ao campo da interpretação histórica. A segunda, de que está associada a como uma sociedade trata seu passado, confeccionando para ele, continuamente, novas narrativas, cf. Hartog, François. *Regimes de historicidade.* Presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

8 Bal, Mieke. Towards a Relational Inter-Temporality. In: Wittocx, E. et all. (Orgs.) *The Transhistorical Museum*: Objetcs, Narratives and Temporalities. Amsterdam: Valiz, 2018.

Rotina em projetos curatoriais de outras áreas (etnográficos, históricos, memoriais etc.) ao longo do século XX, as estratégias narrativas trans-históricas foram adotadas nas últimas décadas pelas mostras de arte. Adoção esta que busca viabilizar a reunião de obras de arte produzidas no presente e no passado, num estendido *aqui-e-agora*. Jogos e narrativas curatoriais passaram a reunir acervos consolidados oriundos de diferentes regimes históricos e projetos poéticos. Estratégias de subordinação e de sobreposição passaram a organizar os espaços expositivos. Nessa perspectiva, a convivência entre diferentes regimes artístico-culturais busca atualizar a percepção e a relação que as instituições – e suas operações discursivas – têm com obras do passado. Em contrapartida, a lógica da excepcionalidade é emprestada à produção artística hodierna, seja ela "erudita" ou de gosto "popular". Como no caso da exposição de Fonteles, diferentes projetos curatoriais buscam, assim, superar as noções tradicionais de cronologia, linearidade, suportes e linguagens; noções consolidadas pela história da arte e pelas instituições modernas no Ocidente ampliado.

É difícil refutar a potência dessas estratégias trans-históricas. Um exemplo: Fonteles associa os pictogramas rupestres gravados em baixo-relevo de Pedro do Ingá (Paraíba)[9] não só aos grafismos presentes em pinturas e gravuras moderno-contemporâneas, mas também às tramas das redes de algodão cru dos índios Asurini.[10]

9 De datação incerta, "é um enorme bloco rochoso ao lado do rio [Bacamarte], cuja forma evoca para nós uma gigantesca sucuri mergulhando na água. Enquanto a parte superior do rochedo forma uma laje horizontal decorada com gravuras de traço fino que formam desenhos típicos da tradição Geométrica (...). São figuras polidas de sulco largo, dispostas de forma harmoniosa no espaço retangular do suporte, cuja parte superior é delimitada por um alinhamento formado por centenas de cupules equidistantes (...) Logo abaixo, uma centena de grafismos se dispõe ordenadamente, sem sobreposições", cf. André Prous. *Arqueologia brasileira: a pré-história e os verdadeiros colonizadores*. Cuiabá, MT: Archaeo; Carlini e Caniato, 2019, p. 780.

10 Para compreender a relação entre os Asurini e o passado arqueológico, cf. Silva, Fabiola Andréa. Mito e arqueologia: a interpretação dos Asurini do Xingu sobre os vestígios arqueológicos encontrados no parque indígena Kuatinemu – Pará, *Horizontes Antropológicos*, nº 8 (18), dez. 2002.

Apoiados nas sobreposições de regimes históricos, os efeitos dessas estratégias possibilitam experimentações e conexões pouco usuais. Mas há perigos: tais sobreposições e aproximações podem criar um tempo particular, alienado de outras esferas sociais e, exclusivamente, vinculado às instituições da arte. Não nos esqueçamos que "Nem é erudito, nem é popular" deu-se em espaços convencionais do sistema artístico. Portanto, de partida, tais espaços tendem a influir na apreciação do público com seus próprios valores e critérios estéticos e éticos.

O conceito de trans-historicidade é poroso. O curador e teórico Nicola Setari nos avisa que a narrativa trans-histórica voltada para práticas curatoriais é aquela que reúne objetos do passado de diferentes tempos já classificados. Ou seja, a exposição trans-histórica apela para uma aparente divergência temporal entre obras, transgredindo as operações que as segmentaram em lógicas discursivas, apartando-as, em tese, em distintas coleções e acervos. O número de curadorias que optaram pela trans-historicidade aumentou vertiginosamente desde os anos 1990. Em seu conjunto, elas minam o universalismo histórico como regime de historicidade coerente; o mesmo regime que pressupomos e construímos para o funcionamento da história da arte, seja regional, nacional ou global. Nessa universalidade, as classificações como arte barroca, arte moderna, arte contemporânea, arte popular, arte naïf alicerçam-se em valores estéticos e contextuais que tendem – mesmo que fracassem frente às obras – à homogeneidade.

Setari lembra-nos que a trans-hitoricidade é carregada por si só de uma tensão dialética. Como elemento da prática curatorial, ela está informada de uma negatividade e positividade operacional:

> A trans-historicidade, quando engajada na prática curatorial, muitas vezes incorpora o conceito negativo e refere-se ao que podemos fazer com obras de arte, ou como podemos livrar obras de certas preocupações historiográficas em favor de temáticas ou formais, definidas pelo gosto e pesquisa dos curadores. Entendida teoricamente, a trans-historicidade incorpora o conceito positivo e se relaciona com o propósito da arte, com o que ela pode alcançar ou cumprir além, ou melhor, através de suas determinações históricas.[11]

Isso significa que a trans-hitoricidade é frequentemente utilizada como modo de reanimar ou ativar obras de arte do "passado",[12] consideradas pouco "atrativas" pelo sistema da arte atual, associando-as às obras ou aos projetos do "presente autorizado". Ao mesmo tempo, a trans-historicidade é uma espécie de qualidade intrínseca à maioria das obras, que, por meio de sua potência, superam sua historicidade, abrindo-se continuamente para diálogos múltiplos. Esse é o argumento utilizado por Paul Crowther[13] para defender que o sentido de uma obra (ele analisará exclusivamente pinturas) depende de sua natureza trans-histórica, de sua capacidade de adaptar-se e "sobreviver" às transformações históricas do meio artístico, coligando-se com outras obras ou outros artefatos da cultura material.[14]

11 Sertari, Nicola. Notes on Transhistoricity – between Art Theory and Curatorial Practice. In: Wittocx, E. et. all. (Orgs.) *The Transhistorical Museum*: Objetcs, Narratives and Temporalities. Amsterdam: Valiz, 2018, p. 27.

12 É preciso insistir que o "passado", neste caso, é um regime temporal constituído por narrativas do presente. Assim, práticas e artefatos "populares", produzidos no presente, podem ser capturados exclusivamente por sua dimensão pretérita. Como se tais práticas e cultura material fossem dissociadas do "contemporâneo".

13 Crowther, Paul. *The Transhistorical Image*: Philosophizing Art and Its History. Cambridge. UK: Cambridge University Press, 2012.

14 É preciso cuidado na adesão às formulações de Crowther, visto que ele apela para um sentido de "forma" vitorioso desde o Renascimento e que orienta o entendimento que temos da arte até o presente (sua análise alcança a Miminal Art estadunidense).

As duas dimensões apontadas pelo curador não são excludentes. Um ponto importante é que Setari, como a maioria dos teóricos dedicados aos efeitos e feitos dos discursos trans-hitóricos, busca refletir sobre a união de obras do "passado" com a produção contemporânea das últimas décadas, visto que a reunião dessas obras oferece um rápido contraste entre tempos históricos. Todavia, nosso interesse aqui recai, também, sobre a capacidade das narrativas trans-hitóricas de aproximar regimes distintos do passado. Foi justamente essa a operação que Francis Haskell[15] delineou como a formadora dos principais acervos de arte no mundo: uma contínua associação de tempos "presentes" com obras "ideais" do passado, que formaram distintas genealogias autorizadoras.

A trans-hitoricidade no presente de uma exposição, como no caso de "Nem é erudito...", nos oferta reflexões sobre heterocronias e sobre como curadores, críticos e historiadores da arte apelam para a dinâmica anacrônica proposta por Georges Didi-Huberman. Para o pensador, o anacronismo revela-se como método inerente à história: "Só há história anacrônica: isso quer dizer que, para dar conta da 'vida histórica' – expressão de Burckhardt, entre outros –, o saber histórico deveria aprender a complexificar seus próprios modelos de tempo, atravessar a espessura de memórias múltiplas, retecer as fibras de tempos heterogêneos, recompor ritmos aos *tempi* disjuntos".[16] Assim sendo, a obra coloca em cena as tensões existentes entre os tempos que a percebem e o tempo que a produziu, numa coexistência de temporalidades; Didi-Huberman alertando-nos, ainda, de que as obras não podem ser tomadas como intemporais, absolutas ou eternas,

15 Haskell, Francis. *The ephemeral museum: old master paintings and the rise of the art exhibition.* New Haven: London: Yale University Press, 2000.

16 Didi-Huberman, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens.* Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015, p. 43.

fora da historicidade. "Ao contrário, sua temporalidade só será reconhecida como tal quando o elemento de história que a carrega não for dialetizado pelo elemento de anacronismo que a atravessa".[17] Mas há perigos na potência criadora do anacronismo.

Numa perspectiva rigorosa, Bal pede cuidado para o manejo das narrativas anacrônicas e conscientemente trans-históricas. Para ela, o passado apresentado exclusivamente pela perspectiva do presente pode enfatizar uma perspectiva anti-histórica: "O passado, tornado irrelevante para o presente, priva a arte passada de sua agência política e alimenta a indiferença".[18] Ela rejeita o sentido "trans" das aproximações entre objetos de diferentes tempos, justificando que isso equivale a uma passagem, uma travessia sem envolver o tempo dos objetos, podendo negligenciá-los. "Trans" significaria admitir que o "passado" precisa ser fetichizado, o que contraria a lógica contemporânea que orienta a história da arte e a museologia, que tratam o passado como um tempo que está inevitavelmente conosco. Bal lembra-nos que o encontro entre obras de diferentes temporalidades é o encontro entre contemporaneidades. A arte do passado tem sua própria contemporaneidade. Instituições da arte precisam esforçar-se para garantir essa "contemporaneidade" que as obras *aqui* e *agora* são capazes de suscitar.[19]

A pesquisadora holandesa recomenda o sentido "inter" como busca para compreender a distância entre o bom e o mal anacronismo. E chama atenção para o fato de que historiadores veem o anacronismo como um erro que vicia a proposição da pesquisa histórica ao impor um presente "ingênuo", capaz de

17 Ibidem, p. 31.

18 Bal, Mieke. Op.cit, p. 59.

19 Perspectiva abertamente defendida por Fonteles, especialmente no tratamento conferido à arte não-europeia presente em suas exposições.

supor e pressupor o passado por uma lógica externa a ele. "O anacronismo, pode-se pensar, achata o tempo, faz com que tudo se assemelhe ao presente e, assim, obscurece as obras de arte históricas com considerações irrelevantes."[20] O "mau" anacronismo opera na (in)compreensão do passado. Bal apela, assim, para o fortalecimento do anacronismo como uma parceria entre "contemporaneidades", na busca de temporalidades relacionais, admitindo de partida – e aqui ela se encontra com Didi-Huberman – que há sempre preferências do que importa na cultura contemporânea:

> Essa aproximação não vem ao custo da diferença histórica; ao contrário, aprimora-a, implanta-a como uma ferramenta para aguçar como e o que podemos ver. Anacronismos podem revigorar nossas interações com objetos históricos. Podem conseguir esta revitalização por meio de diferentes respostas ao passado em relação ao presente.[21]

Diante dos novos formatos das manifestações artísticas, bem como de diversas proposições, tanto por parte de artistas como de curadores, para promover reorganizações quanto às estruturas institucionais e à configuração dos espaços expositivos, as narrativas trans/inter-históricas compõem um novo desafio dos processos de mediação. Sendo assim, é preciso retornar à mostra brasiliense de 2008 e nos perguntar como as diferentes temporalidades transacionadas no espaço físico e narrativo da exposição tabularam o sentido de "popular". Pois há um risco, nada negligenciável, de transformar tudo o que não seja reconhecido como arte contemporânea global em "popular".

A constituição da "arte popular" como categoria assimilada pela história da arte, num primeiro momento, estava assinalada pela interpretação das obras como unidades estéticas coesas, ancoradas

20 Bal, Mieke. Op.cit., p. 60.

21 Ibidem, p. 61.

na emancipação do artista popular como criador autêntico. Na maioria dos casos, obras naturalizadas como expressão unívoca de uma dada comunidade ou classe social, em contraponto a uma produção artística constituída "em processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações".[22] O contexto da produção popular, na primeira metade do século XX, no Brasil, passou por um processo de isolamento de suas características estéticas como parte da reivindicação de autorias singulares, buscando identificar, dentro de uma profusão de artefatos e obras indistintas, elos e eixos sociais e identitários.

Do mesmo modo que uma seleção temporal e conceitual é necessária, é preciso render-se ao fato de que o sentido de "popular" aplicado às artes visuais possui uma história material própria e já constituiu seu próprio cânone no sistema artístico brasileiro. Cânone constituído por uma cadeia de agentes, instituições e práticas que nos legaram conjuntos mais ou menos precisos do que se expôs no Brasil nas últimas três décadas sob a alcunha de "arte popular". Dessa forma, a constituição e o enquadramento da produção artística "popular" apartada no sistema de reconhecimento acadêmico e mercadológico deram-se lenta e gradativamente a partir do final do século XIX. Sob a controversa etiqueta de "arte popular", um conjunto de obras produzidas fora dos âmbitos classificados como "cultos" foi assimilado pelas narrativas da história da arte e pelo sistema museológico brasileiro.

Esse conjunto foi inserido num processo de compreensão da produção popular mais ampla, no qual se destacaram a militância intelectual crítica e a supremacia do discurso erudito, num

22 Canclini, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.* 4º ed. São Paulo: Edusp, 2003, p. 220.

complexo jogo de representações que subordinava a cultura popular às categorizações. Como noção histórica própria das artes visuais, a "arte popular" e suas imagens nasciam do interesse pelos temas regionais – por parte da literatura e do cinema –, da forte influência da música regional na incipiente indústria fonográfica,[23] do nascimento das primeiras políticas voltadas para o patrimônio nacional, bem como do nascimento do turismo profissional em ampla escala. Ao mesmo tempo, para cientistas sociais e historiadores da arte e da cultura não passa despercebido o fato de que a consolidação do "popular" nos discursos destinados a segmentar uma parcela da cultura material percebida como artística deu-se em concomitância com o fortalecimento da aproximação de tal produção com um amplo conjunto de obras e artefatos produzidos em diferentes contextos culturais. Como pôde ser observado em exposições como: *O Brasil na visualidade popular*, 2000, com curadoria de José Alberto Nemer, no Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte; *Pop Brasil: a arte popular e o popular na arte*, 2002, com curadoria de Paulo Klein, no Centro Cultural do Banco do Brasil de São Paulo; *A mão-afro brasileira*, 2010, em sua segunda edição, curadoria Emanoel Araújo, no Museu Afro-Brasil, em São Paulo; *Puras Misturas*, 2010, curadoria de Adélia Borges e Cristiana Barreto, no Pavilhão das Culturas Brasileiras de São Paulo. Além da já citada *Mostra do Redescobrimento: Brasil 500 anos*, especialmente o núcleo "Arte Popular", 2000, realizada pela Fundação Bienal de São Paulo, com curadoria de Emanoel Araújo e Frederico de Mello e a segunda versão de *A mão do povo brasileiro*, 2016, no Museu de Arte de São Paulo; entre outras.

23 Não deixa de ser notável o interesse de Fonteles por Luiz Gonzaga. O curador organizou o livro "O Rei do Baião" (2010) e a mostra *O Imaginário do Rei – Visões sobre o Universo de Luiz Gonzaga* (2013), em São Paulo.

Dessa forma, "Nem é erudito, nem é popular" é um sintoma de um fenômeno recorrente pós *Magiciens de la terre*. E, como a mostra francesa, guarda seus pontos fortes e seus problemas. Dentre os pontos altos está a seleção de obras e artefatos variados que Fonteles reuniu para a exposição. Não há presenças óbvias, nem a reconfiguração de narrativas que unifiquem os principais cânones dos diferentes regimes estéticos apresentados.[24] Seus critérios estavam associados à sua vivência como viajante, como coletor e colecionador de obras recolhidas desde os anos 1980. Na perspectiva de Poinsot, que compreende a exposição como uma máquina interpretativa, a potência dessa mostra consistiu na escolha de um projeto curatorial que mais abriu a interpretação do que encerrou obras e artefatos em categorias limitadoras.[25] Já entre os problemas, podemos citar a expografia convencional. Subordinada ao edifício projetado por Oscar Niemeyer, imperou a ética do cubo branco modernista. As obras foram alinhadas para construir um discurso didático de associação formal e temática, dentro de um regime de distâncias e aproximações que reforçava a autonomia de cada peça. O desenho expológico fortaleceu o fetichismo contemporâneo pela obra de arte autônoma: obras, artefatos, objetos de toda ordem foram transformados em exemplares estéticos equalizados.

A crítica não dilui os méritos já citados da exposição. Todavia, como nos lembra Mary Anne Staniszewski,[26] uma história da arte e da curadoria não pode negligenciar o design de exposições e as formas de exibição organizadas espacialmente. E sob esse aspecto, a exposição nos mostra que "tudo pode ser erudito" na organização visual da exibição de Fonteles. Todos os objetos chegaram aos olhos do público na dimensão espacial que sugere a observação isolada, na busca de uma "beleza" autônoma. Thomas McEvilley explicita que isso nunca é casual, tal tratamento ao espaço glorifica "(...) uma sensibilidade específica, com limitações e condicionamentos específicos, induzindo à ratificação eterna das exigências da casta ou grupo que compartilha tal sensibilidade".[27] Esse comportamento não é incomum em instituições museológicas convencionais, basta lembrar da exposição *Un art populaire*, na Fundação Cartier (2001), mas merece a atenção pontual da crítica que se debruça sobre mostras que privilegiam o discurso trans-histórico.

A exposição continua sendo a forma mais privilegiada para a apresentação da arte e graças aos arquivos gerados por ela, transformou-se em discursos reproduzíveis para além do tempo da presença no museu ou na galeria. Precisamos incentivar curadores a serem tão ousados na produção expográfica quanto são em suas seleções ou seus discursos. Seja a cerâmica dos índios Kadiwéu, seja os bichos de Seu Pedro, ou, ainda, os tapetes de Dona Benícia Pereira; tais obras merecem um regime expositivo distinto daqueles consagrados pelo circuito da arte atual. Este regime sim, nem popular, nem erudito.

24 Uma crítica apegada a tais narrativas provavelmente sentiria falta de obras de Vitalino, Cardosinho ou Djanira, da presença da arte plumária, da cerâmica guarani; de artistas contemporâneos limítrofes como Arthur Bispo do Rosário, Mestre Didi e artistas experimentais como Rosana Paulino, Lia Menna Barreto ou Leonilson.

25 Poinsot, J-M. A exposição como máquina interpretativa. In: M. Couto et al. (Orgs.). *Histórias da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil.* Rio de Janeiro: RioBooks, 2015.

26 Cf. Staniszewski, Mary Anne. *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998.

27 Cf. McEvilley, Thomas. "Introdução". In: Brian O'Doherty. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da Arte.* Tradução de Carlos Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. XVIII.

ARTES CONTEMPORÂNEAS E CINEMA

RITO DE REPARAÇÃO DO ÍNTIMO AO PLURAL

AMÉLIA SAMPAIO, ARTISTA VISUAL

Íntimo e Plural, performance realizada na Galeria Transparente na Exposição Grau 360
Museu da República, Rio de Janeiro, 2019
Registros Carlos Cesari

A performance *Íntimo e Plural* expõe temas como a memória, a dor e a reparação. A memória e a dor são assuntos desenvolvidos frequentemente na arte contemporânea. Pode-se afirmar que há diversas abordagens de pesquisas sobre a memória. Na perspectiva sociológica de Michael Pollak (1989)[1], a memória individual é considerada como todo o armazenamento de lembranças, informações, conhecimentos e experiências. A formação da memória individual carrega aspectos do meio social, que seria o grupo ao qual se relaciona. É preciso compreender que as estruturas psíquicas do indivíduo interagem diretamente com modificações fundamentais das sociedades à qual pertence durante todo percurso da sua constituição social. Deve-se lembrar que esse desenvolvimento não é de aspecto linear. Apresenta-se involuntário, sem início nítido, porém pode-se delinear alguns "impulsos" em certas direções, em determinados períodos históricos. Ao discorrer sobre a memória coletiva, Pollak (1989)[2] refere-se à abordagem de Maurice Halbwachs (1968)[3], para o qual trata-se de um aspecto ligado à composição de episódios públicos de caráter coletivo, como monumentos, paisagens, costumes, regras de interação, música, datas festivas entre outros acontecimentos que são considerados dados empíricos da memória coletiva de um determinado grupo. Essa constituição de episódios cria diferenciações ao definir o que é comum a um grupo e o que o distingue dos outros. Apresenta-se uma memória com estrutura hierarquizada e classificatória, de caráter particularizado, que reforça as fronteiras socioculturais existentes. Tais fronteiras revelam o pertencimento do indivíduo a uma coletividade habitual aos seus princípios. Segundo Pollak

1 Pollak, Michael. "Memória, esquecimento, silêncio". In: *Estudos Históricos*, Rio de. Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15. René Rémond (Org.),1989.

2 Ibidem.

3 Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: PUF, 1968.

(1992)[4], os elementos constitutivos da memória individual ou coletiva são os acontecimentos vividos pessoalmente ou pela coletividade a que se pertence, as pessoas, personagens, e os lugares.

Portanto, considera-se que a memória é capaz de registrar, conservar e transformar experiências em traços mnêmicos, conhecidos como processos associativos, além de armazenar lembranças, conhecimento, assim como lacunas e esquecimentos, associações de restos, de recordações que sofrem misturas e dissimulações.

Em relação à dor pode-se afirmar que: a dor sentida é uma questão cultural, mas também é própria do indivíduo. Para David Le Breton (2013)[5], a dor é uma construção de interação social e cultural, que cria uma relativização da forma em que cada indivíduo se apropria da sua própria cultura devido a sua história pessoal. O indivíduo experimenta a dor conforme suas vivências, nas quais o sofrimento apresenta sempre um significado. Assim, o autor afirma que "Toda dor é significado" e está a ele atrelada[6]. Esse significado na realidade do corpo pode ser inconsciente, social, cultural e individual.

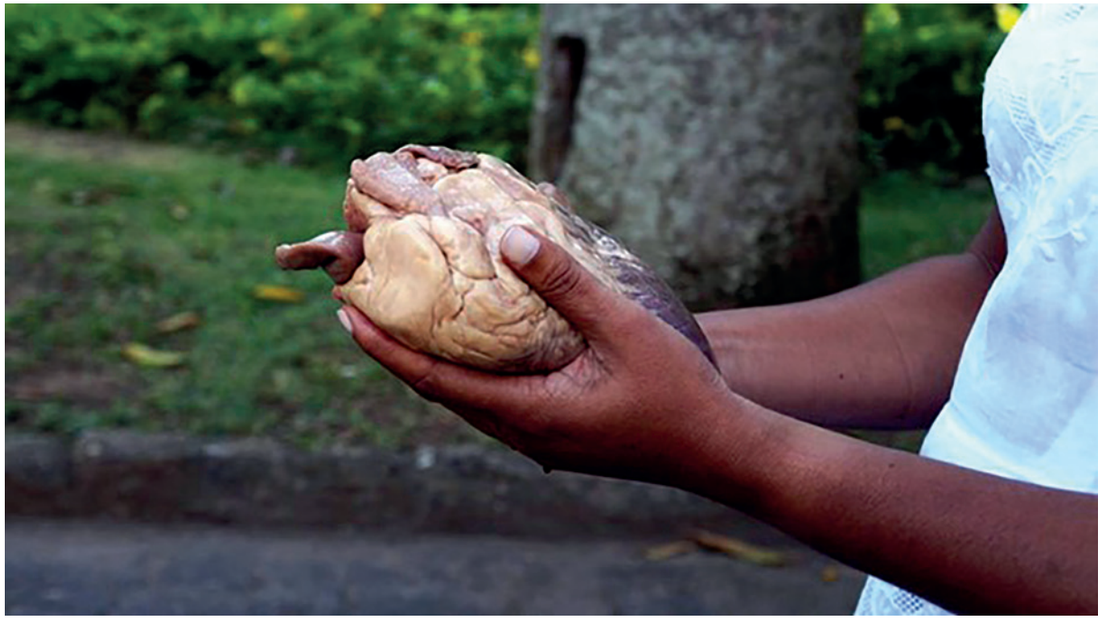
A experiência vivenciada com a dor consiste em dar um significado a episódios que marcaram a minha existência. Os sofrimentos e as minhas dores não foram escolhidos. Essas dores surgem e me acompanham por essa vida. Le Breton (2010)[7]

4 Pollak, Michael. "Memória e identidade social". In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n.10, p. 200-212, 1992.

5 David Le Breton. *Antropologia da dor*. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: FapUnifesp, 2013.

6 Brandão, Beatriz; Carneiro, Janderson Bax. "Da construção do corpo aos significados da dor: antropologia do "risco", do silêncio e da palavra: uma entrevista com David Le Breton". Revista *Café com Sociologia* | v.7, n.2| pp. 88-98 | mai./jul., 2018.

7 Le Breton, David. *Expériences de la douleur : Entre destruction et renaissance*. Paris: Éditions Métailié, 2010.



afirma que uma experiência de dor difere de qual significado é dado a esse sofrimento. Entender que algumas dores permanecem e subsistem na lembrança como algo resolvido sem estar, mas que pode ser reparado em momentos cruciais da vida, foi um pouco difícil. Pode-se afirmar que não há dor sem sofrimento, sendo ela sentida e percebida por aquele que a sofre. A dor pode ser usada como forma de controle da sua existência, como amortização do sofrimento vivido e até como prevenção de desdobramentos fatais.

A memória da dor no meu trabalho aparece diluída em pequenas doses. Em alguns trabalhos, sugiro uma provocação indireta, talvez por ter iniciado esse processo de apresentação da memória da dor de forma intuitiva e orgânica. As lembranças individuais e particulares aos poucos complementam um sentimento mais amplo e comungado por pares.

Na performance *Íntimo e Plural,* a memória da dor e a sua reparação apresentam-se de forma metafórica. A construção da performance como um ritual de cura, cuidado e reparação se completa através do uso dos materiais, coração de boi e esparadrapos, que assumem um caráter alegórico. O íntimo, a intimidade, o particular são interpretados e acentuados. Pensar a dor pessoal, íntima de cada ser humano, converge a uma pluralidade. Todo ser humano é passível de experimentar a dor, seja ela física, emocional ou moral. A dor não escolhe credo, raça, gênero, classe social - ela apenas habita o corpo da pessoa que vivencia a experiência de tê-la como companheira.

A minha poética conflui de forma discreta para um processo ritualizado de reparação da dor e da sua memória. Infiro essa abordagem quando desenvolvo trabalhos como a performance *Íntimo e Plural*. Neste trabalho, caminho lentamente carregando

nas mãos um coração de boi para a Galeria Transparente[8]. Ao longo da caminhada, gotas de sangue escorrem pelas minhas mãos encontrando o meu vestido branco e o chão. Tudo ganha uma nova cor. No interior do espaço demarcado, encontram-se uma toalha branca, uma tesoura e seis rolos de esparadrapos. Ao chegar, sento-me no chão, descanso o coração de boi sobre o meu colo, apodero-me da toalha e começo a secá-lo com todo o cuidado. Este pequeno repouso propaga o sangue que tinge com a tonalidade vermelha o meu vestido, a toalha e o espaço. Enxugo o coração de boi o máximo possível a fim de iniciar uma nova etapa da performance que é a utilização de pedaços de esparadrapos para cobri-lo. O procedimento é calculado para cobrir ritualmente com pequenas tiras de esparadrapos primeiro um lado do coração de boi e posteriormente o outro lado. Sigo vedando qualquer parte aparente da víscera a fim de que se torne um coração, se assim posso dizer, cuidado, curado, reparado. Como se fosse possível repará-lo.

A performance é finalizada com o coração totalmente coberto com o esparadrapo. Neste instante, deixo o coração no chão em repouso sobre a toalha manchada de sangue. O meu vestido

8 A *Galeria Transparente* é uma galeria virtual para arte e performance criada pelo artista e fotógrafo Frederico Dalton (*in memoriam*) (Rio de Janeiro, 1960- 2020) no dia 27 de julho de 2014 como página do Facebook. No campo da arte digital, a *Galeria* consiste na montagem de trabalhos de arte sobre uma mesma imagem: um trecho da calçada da Rua da Glória, no Rio de Janeiro, onde há uma base retangular vazia. Esta base foi construída pela Prefeitura para possivelmente abrigar uma banca de jornal. A fotografia deste retângulo é fornecida aos artistas convidados ou aos que se candidatam a elaborar projetos para sua ocupação digital. (...) No campo da performance, a *Galeria* promove a realização de ações tanto no retângulo da calçada da Rua da Glória, quanto em eventos e exposições físicas. Tendo sido inserida de forma inesperada e não planejada na proposta original da *Galeria Transparente*, a arte da performance acabou se tornando elemento essencial para a GT por estimular a reflexão sobre a importância da presença do corpo do artista num momento em que grande parte do que vivenciamos nos chega por meio da Internet. https://www.facebook.com/galeriatransparente.

branco apresenta o vestígio de sangue transmitido pelo contato com o coração. O que era vermelho adquire uma aparência branca e alva do esparadrapo, sem nenhum resquício da sua verdadeira natureza. Se faz presente aqui uma nova imagem, pois o caráter abjeto da víscera foi escondido e reparado.

No trabalho *Íntimo e Plural,* utilizo a performance como ritual de cuidado e reparação. Entendo o ritual como a fonte da estrutura social e motor das transformações sociais e culturais, além de ser o ajustamento a mudanças internas e de adaptação a condições ambientais. Na sua dimensão concreta, enquanto conjunto de atos que são executados, o ritual é necessariamente dinâmico e sujeito a transformações. O ritual comporta dimensões simbólicas, míticas e metafóricas. Logo, a palavra reparação alude aqui ao conjunto de seus significados dicionarizados, como podemos perceber nesta definição do dicionário Michaelis[9]:

> reparação re·pa·ra·ção sf 1 Ato ou efeito de reparar(-se); reparo. 2 Ato de consertar ou reparar algo; reparo. 3 Satisfação dada a alguém por ofensa ou injúria; retratação. 4 Indenização por danos ou prejuízos causados; ressarcimento. 5 Jur Indenização que se pleiteia de alguém por violação do direito de outrem. 6 Rel Desagravo a Deus por ofensa ou pecado.

Íntimo e Plural atravessa diversas questões próprias de um ritual de reparação. Começo pela escolha do vestido branco como emblema de respeito, visto que a cor branca é o símbolo do luto no candomblé. Evidencio esse respeito pois utilizo o coração de boi, uma víscera, para construir a performance. O coração se transforma em elemento alegórico para concretizar memórias de dores individuais. Reflito que a dimensão simbólica existente na performance *Íntimo e Plural* se deve à imagem do coração ser relacionada a afeto, sentimento, sensibilidade, amor. Também

9 *Michaelis.* "Reparação". https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/repara%C3%A7%C3%A3o/.

enquanto elemento alegórico o esparadrapo, material para curativos, adquire a função como constituinte fundamental de um ritual de reparação. A preocupação com o procedimento de secagem da víscera e posteriormente da colagem ritmada do esparadrapo traduz a precisão ritualística incorporada. O ritual de cuidado, cura e reparação do coração transforma-o num órgão/objeto/abjeto. O coração que nos remetia à imagem da morte transfigura-se num órgão/objeto/abjeto luminoso imaculado. Tudo muda e esse aspecto cândido nos remete a uma imagem de calma, de paz.

Mesmo assim, questiono-me: o que existe de mais íntimo e ao mesmo tempo tão plural como a dor? É possível a junção através da dor entre íntimo e plural? Como reparar dores silentes? Como reparar o indizível? A reparação é possível? Pensar a dor íntima, individual dentro de um contexto coletivo, plural, foi o que me levou a realizar o processo da performance. A intenção era conseguir transformar em visualidade o processo de transmutação da minha dor, ampliando a sua materialização para que cada um alcance a compreensão e identificação com a performance. A dor atinge a todos sem distinção de credo, cor, posição social e gênero. O sujeito "evacuado e elevado" (FOSTER, 1996, p. 186)[10] sente a dor, introjeta-a e regurgita-a de forma precisa. *Íntimo e Plural* visita a mulher, toca a professora que também sou, aborda a negra, transpassa a periférica onde tenho as minhas raízes e conflui na artista. É impossível esquecer que cada dobra, cada luta, foi motivo de muita dor, mas com pouco progresso até hoje. O íntimo vem de dentro, vem do próprio calabouço do qual muitas vezes perdemos as chaves por conveniência. São marcas escarificadas na pele, na alma, ultrapassando a superfície, adentrando o mais profundo do eu. Proponho uma reparação, uma cura, um alento a esse meu íntimo. Não quero só um

10 Foster, Hal. *The return of the Real.* Londres: Mit Press, 1996, p. 186.

afago. Quero o reconhecimento sem delongas, sem pena, direto e translúcido. Mbembe (2018)[11] afirma que:

> [...] uma força que, esperamos, permitiria transformar e assimilar o passado, curar as mais terríveis feridas, reparar as perdas, fazer uma história nova com os acontecimentos antigos e, [...] 'reconstruir por conta própria as formas quebradas' (MBEMBE, 2018, p. 59).

Creio que essa força me atravessou e a muitos de forma incisiva. O passado é digerido e absorvido, mas não como antes. Temos sede do passado. Anteriormente não tínhamos o direito de narrar a história. E o direito de narrar a história a transforma. Falar pelo outro é um processo perverso de tirar a palavra e a compreensão do seu sofrimento. É significativo o direito de narrar as suas conquistas e os seus dissabores. Entender a história que hoje nos é contada como nossa, evidencia a dominação dos códigos estabelecidos pela hegemonia eurocêntrica. Provavelmente, todo o passado que nos é ofertado compõe uma visão unilateral, mas jamais dele poderão ser subtraídas as dores plurais que este mesmo passado causou. Os acontecimentos antigos são pilares para não deixarmos que outros sejam os narradores da nossa história. Temos voz. O nosso direito de falar nos impulsiona certamente a uma reflexão. Do mesmo modo que fomenta a vontade de reconstruir, reparar, restaurar por nossa conta e risco as formas há muito fragmentadas.

Ouso fazer um adendo particular sobre o sentido de reparação defendido por Mbembe (2018)[12]. Ele transfigura de modo contundente uma ideia da dor do povo negro que há muito tempo necessitava de voz. Ser negro diaspórico ou habitante do continente africano traz uma carga de responsabilidade diante

11 Mbembe, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018, p. 59.

12 Ibidem.

de todo o histórico de colonização europeia vivenciada por esses irmãos. Quer seja na própria África, quer seja nas colônias americanas, o povo negro foi tratado como objeto de tráfico, troca, venda e amargou toda sorte de perversidades além de maus-tratos sórdidos presentes na história humana. Essas dores são plurais, coletivas de um continente de corpos e mentes que passaram suas vidas com o fantasma do racismo, do preconceito, da exceção. Menciono Mbembe (2018)[13], mas preciso esclarecer que a minha abordagem sobre a reparação ultrapassa cor, credo, gênero pois se trata de qualquer dor presente, que nos permite constatar a nossa humanidade.

Essa possibilidade de ser a dona da história, mesmo que esta seja repleta de derrotas e desacertos converge para o momento de reconhecimento de si própria. A centralização do eu na minha trajetória de traumas, impulsiona-me a uma nova fabulação que evoca o pertencimento. Em *Íntimo e Plural*, o órgão abjeto é reparado como última possibilidade de acerto. Neste contexto, evidencio, a partir da minha poética, que:

> "[...] o abjeto é do que preciso livrar-me para tornar-me um eu (mas o que seria esse eu primordial que expulsa em primeiro lugar?). É uma substância fantasmática não só estranha ao sujeito, mas íntima dele – de fato, demasiadamente –, e esse excesso de proximidade produz pânico no sujeito" (FOSTER, 1996, p. 178)[14].

A víscera aqui está na categoria de (não) ser no sentido da sua concretude, está aquém de chegar a ser sujeito, ou está depois que se tornou objeto. A víscera é um abjeto. Pode-se absorvê-la como o corpo virado ao avesso, pois é a testemunha real da morte. Ela é o objeto perdido sem possiblidades de ser reconquistado. A víscera está fora do corpo e é literalmente o

13 Ibidem.

14 Foster, Hal. The return of the Real, Londres: Mit Press. 1996, p. 178.

real que assombra. Em *Íntimo e Plural,* retiro a víscera do seu cotidiano como alimento para evocá-la num ritual de reparação e cuidado. O coração aqui é como um duplo direto de todo sujeito "evacuado e elevado", é o resíduo de traços da dor. É a exploração da ferida em sua íntegra rejeitando o ilusionismo. Novamente, evoco o real, sabendo que na intimidade do sujeito, o abjeto o toca não só na fragilidade de seus limites como também na diferenciação espacial entre dentro e fora e na transição temporal entre a associação materna e a regra paterna. Pode-se considerar então que o abjeto é a situação em que a subjetividade é alterada nas perspectivas espaciais e temporais. Na qual o significado entra em profundo choque. Tento com *Íntimo e Plural* alcançar, através da ruína, o âmago do sujeito e consequentemente da sociedade.

Na performance *Íntimo e Plural*, a víscera, o abjeto e, portanto, a ferida, está sendo tratada, não mais violentada. Preciso curar a dor que atravessa esse coração. A busca pela reparação vai se estabelecendo como necessidade prima. Do mais profundo emerge a restauração, juntamente com a conscientização de uma cura pela sublimação. A urgência de reescrever a história, de enfrentar a memória das dores individuais, conduz à materialização destas através das entranhas. Assim me aproprio de um abjeto como instrumento para reparar, cuidar e curar as dores.

Segundo Serge Gruzinski[15], ao longo da história a reparação se promove de forma modesta e invisível. Ela está intimamente ligada a perdas e feridas, mas também ao restaurado, à possibilidade de reconstrução e á reapropriação para uma futura transformação dos acontecimentos. A reparação é silenciosa, às vezes passa despercebida. O mundo é um eterno destruir para reconstruir. Mas antes que a reparação ocorra, torna-se necessário o reconhecimento tanto das perdas quanto das feridas. Reconhecer o dano causado/sofrido ao/pelo outro é uma grande guerra que a humanidade precisa travar. Em todo caso, sigo amadurecendo algumas questões socioculturais na minha pesquisa, como o direito ao reconhecimento e à dignidade do humano em diversas frentes de reivindicações de um mundo mais coeso.

A reparação pode se apresentar com diversos sentidos entre eles o de revocar, substituir, restaurar. Invoco a reparação, entretanto é bom lembrar que, na história, a destruição total tanto quanto a inovação absoluta são exceções, pois sempre haverá restos a serem absorvidos ou coisas a serem refeitas. Estabelecemos na vida uma continuidade, na qual "passamos a reparar nossa existência social e íntima: uma ferida que cura é um tecido que está sendo reparado" (GRUZINSKI, 2012, p. 2). A biologia nos ensina isso no processo de cicatrização da pele. Se faz necessário curar as feridas, reparar os tecidos e cuidar da memória.

Na performance *Íntimo e Plural*, tento reparar, cuidar e curar o meu coração repleto de dores silentes, momentos taciturnos e espaços soturnos. São dores que vieram com o além-mar e que perduraram apesar de todos os esforços de diversas gerações em saná-las. Sigo lutando e reconhecendo a dor. Já é um grande passo, mas não é o suficiente. Requer-se a devolução da dignidade humana, a fim de amenizar o sofrimento que se perpetua por longos anos. Essa é a minha luta: equidade para os afrodescendentes e para todos os vulneráveis.

15 Gruzinski, Serge. *Da Terra Santa para abrir seus olhos.* 2012

ROSANA PAULINO: ANARQUIVANDO O DISPOSITIVO COLONIAL

MÁRCIO SELIGMANN-SILVA

Jaime Lauriano, um dos mais influentes artistas afrodescendentes no Brasil hoje, empregou uma "pemba branca", giz utilizado em rituais de umbanda, sobre "algodão preto", em uma de suas obras na exposição *A empresa colonial* (2015/2016), ocorrida na Caixa Cultural São Paulo e com curadoria de Tomás Toledo. Com esse material, Lauriano retraçou o mapa do Brasil, essa linha política, como parte de uma política do corpo e de autoafirmação. Usurpando o poder de traçamento dos agentes cartógrafos a serviço do poder, ele inscreve com pemba branca limites ressignificados: o branco da pemba vira meio de inscrição das populações historicamente oprimidas. Seu título estampa em tom irônico: *República (democracia racial)* (2015). E, tensionando a imagem com um texto, Lauriano inscreve ao pé do mapa do Brasil uma estrofe do "Hino à Proclamação da República", um verdadeiro monumento ao esquecimento, já que suas palavras (de autoria de Medeiros de Albuquerque) perpetram: "Nós nem cremos que escravos outrora/ Tenha havido em tão nobre País.../ Hoje o rubro lampejo da aurora/ Acha irmãos, não tiranos hostis". Esse texto foi escrito em 1889, apenas um ano, portanto, após a "abolição" oficial do sistema de escravidão. A abolição revela-se, como pode-se ler com Abdias Nascimento (2016), um modo de aniquilamento,

de morte e de política do esquecimento. Aboliu-se a escravidão para se abandonar melhor os negros à necropolítica capitalista moderna, sucedânea da necropolítica da *plantation*. Lauriano tem outras importantes obras feitas com pemba sobre fundo negro que traçam os contornos do mapa do Brasil para repensar esses limites do ponto de vista decolonial. Recordo aqui seu impressionante *Invasão, etnocídio, democracia racial e apropriação cultural*, de 2017, que esteve na exposição, *Agora somos todxs Negrxs?* (2017, ocorrida em São Paulo no Galpão VideoBrasil, com curadoria de Daniel Lima).

O que corre nessas exposições, curadorias e com essa multiplicação de artistas negrxs? Antes de mais nada, a *ruptura da cumplicidade entre o dispositivo estético e o colonial*. Explico-me. O classicismo, que está na base do nascimento da história da arte, com Winckelmann, e também sustenta a teoria estética da arte de Kant e sucedâneos, impõe-se como uma poderosa máquina *ontotipológica*.[1] Esse modelo clássico gera o "próprio" eliminando o "outro" que é produzido nesse mesmo gesto de produção/aniquilação. Estamos diante de um dispositivo, o *dispositivo estético*, talvez o mais violento que a modernidade criou, pois é a partir dele que se produz a linha divisória entre os dignos de direitos e de solidariedade e aqueles que são a "carne" da máquina colonial.[2] O dispositivo estético é um aliado do dispositivo colonial, ambos produzem e aniquilam os seus "outros". O "próprio" (europeu), para existir, necessita de seu não-eu, o "outro", seja a África ou o Oriente, como autores

1 Cf. Lacoue-Labarthe, Philippe e Nancy, Jean-Luc *O mito nazista*, tradução Márcio Seligmann-Silva, São Paulo: Iluminuras, 2002.

2 Cf. Seligmann-Silva, M. "Decolonial, des-outrização: imaginando uma política pós-nacional e instituidora de novas subjetividades". In: *21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil*: Comunidades Imaginadas: Leituras / organização: Luisa Duarte; coordenação editorial: Teté Martinho. São Paulo: Sesc: Associação Cultural Videobrasil, 2019, pp. 18-42.

como Frantz Fanon[3], Abdias Nascimento[4], Edward Said[5], e Stuart Hall[6] o constataram no século XX e, mais recentemente, toda uma série de autores pós-coloniais desenvolveram em seus trabalhos, como Achille Mbembe[7] e Grada Kilomba.[8]

Podemos dizer que a luta que se dá no campo das artes afrodescendentes no Brasil é a luta pelo reconhecimento do elemento violento, ideológico, de *apagamento* dos negros e de uma miríade de culturas, no bojo dessa ideologia estética "universal" e universalizante (ou seja, aniquiladora doas "outros", do "diferente"), antes de mais nada branca, eurocêntrica e racista.

Não se pode mais falar de modo inocente de "democracia racial" ou comemorar nossa cultura "sincrética" e a "miscigenação" sem perceber o trauma que está na origem dessa hibridização. Com as mudanças profundas ocorridas no campo das artes nas últimas décadas do século XX ocorreu uma ascensão do sujeito, do agente da arte, que antes estava em parte submetido ainda ao campo da representação. Era como se o artista simplesmente representasse o mundo, como um cientista ou um observador neutro – universal. Uma série de artistas afrodescendentes, quase todos formados em artes visuais, e coletivos artísticos passaram a interagir na cena cultural brasileira desse ponto de vista da virada de(s)colonial. Eles vão imaginar a negritude nos espaços da diáspora. Imaginar no sentido de criar imagens,

3 Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs.* Paris: Seuil, 1952.

4 Nascimento, Abdias. *O genocídio negro. Processo de um racismo mascarado.* São Paulo: Perspectiva, 2016.

5 Said, Edward. *Orientalism.* New York: Pantheon Book, 1978.

6 Hall, Stuart. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais.* Belo Horizonte: Humanistas, 2003.

7 Mbembe, Achille. *Crítica da Razão negra.* Tradução Marta Lança. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2a edição, 2017.

8 Kilomba, Grada. *Plantation Memories. Episodes of Everyday Racism.* Münster: Unrast-Verlag, 5ª edição, 2019.

mas também de criar um *campo de ação lúdico e político*. Com a entronização do sujeito e o deslocamento do campo estético em direção à política e às micropolíticas, essa repolitização da arte implicou novas *costuras da memória*, para jogar com o título da exposição de Rosana Paulino na Pinacoteca que analisarei a seguir. O elemento testemunhal se torna central. Rompe-se com a ditadura do cubo branco modernista que tentou eliminar a relação das artes com a sociedade e o campo político. Às artes intelectualizadas, depuradas do corpo e das paixões, do Renascimento à arte modernista, sucede uma nova arte do corpo, performática, "quente", eivada de política e de desejo de intervenção na vida. O campo estético foi fraturado, para o bem das artes, dos artistas e da sociedade. Ao mesmo tempo, no Brasil ocorre na primeira década deste século um aumento do apoio às artes, com mais prêmios, bolsas e opções de espaços expositivos, fruto de uma expansão econômica acompanhada de uma democratização que se refletiu também nas Universidades e na cultura como um todo. Esse movimento começou a oscilar de volta por conta da crise econômica e política a partir de 2013. Mas nem por isso as exposições deixaram de ocorrer: o campo estético-político já estava por demais ocupado por essas novas modalidades e modos de imaginar e costurar a memória. O programa do atual governo (2019-2022) visa, via censura, cortes profundos no investimento na área cultural e ataques organizados por milícias, asfixiar esse boom de arte crítica no qual a arte negra se inseriu. O tensionamento produzido pelo atual governo de caráter abertamente racista e neofascista produziu respostas importantes, como o recente incêndio da estátua de Borba Gato em São Paulo, realizado pelo grupo "Revolução Periférica" em 27 de julho de 2021 ou o incêndio da estátua de Pedro Álvares Cabral, no bairro da Glória, no Rio de Janeiro, em 23/09/2021. Esse gesto simbólico contra a monumentalização de Borba Gato desencadeou inclusive

de modo imediato novas políticas públicas. A cidade de São Paulo está fazendo um levantamento de seus monumentos coloniais e propondo homenagear personalidades negras com novos monumentos. Se é claro que a modernidade nasceu com a Revolução Francesa e a tomada e destruição da Bastilha e, na mesma toada, o tempo moderno é vertiginoso: tudo que é sólido desmancha no ar, escreveu Marx, por outro lado, temos que pensar como esses movimentos iconoclastas e iconofílicos se dão. Marcos, monumentos e memoriais são esteios para narrativas e para ações políticas. Perpetuar a colonialidade sob a forma de monumentos, homenagens, nomes de ruas e logradouros implica perpetuar o racismo, a exclusão, a violência de gênero, de classe etc. Por outro lado, não se trata de acreditar que trocando um monumento por outro a colonialidade irá ruir: temos que pensar para além da história monumental, como já proclamava Nietzsche em 1873.

Para verticalizar essa discussão sobre a arte negra contemporânea no Brasil e sua contribuição para a crítica da colonialidade me deterei na produção de Rosana Paulino, mesmo que de modo breve e focando em apenas algumas de suas obras, para indicar a força dessa produção e seu caráter exemplar.

Rosana Paulino é reconhecida como uma pioneira na nova arte negra brasileira. Sua obra *Parede da memória*, de 1994, é uma referência dentro dessa produção. Essa obra é composta por 11 fotografias de sua família que se repetem atingindo diferentes números, chegando a atingir 1500 dessas fotos, que são impressas sobre tecido em tamanho de cerca de 8 x 8 x 3 cm cada, formando *patuás*, ou seja, um elemento da religiosidade afro, que tem um valor de amuleto no candomblé. Cada patuá leva cores específicas, associadas a Orixás que irão então proteger aquele que porta o talismã. Lembremos que Abdias Nascimento escreveu sobre o candomblé como "o ventre gerador da arte

afro-brasileira".[9] É importante pensar que a própria Rosana Paulino narra a sua carreira a partir dessa obra emblemática que esteve também presente na sua recente (2018-2019) exposição na Pinacoteca de São Paulo.

9 Nascimento, A. O genocídio negro. *Processo de um racismo mascarado.* São Paulo: Perspectiva, 2016, p. 125.

Rosana Paulino
Parede da memória, 1994

Parede da memória, na sua apresentação apenas aparentemente simples, sintetiza na verdade o encontro de vários gestos: o fotográfico, o da costura, o da rememoração tanto da família como de uma origem afro. A obra também alude aos universos da religiosidade, do jogo (jogo de memória) e da montagem, já que se trata de um arranjo que está sempre em movimento, sendo remontado, sem nunca deixar de ser a *Parede da Memória*. Essa parede com uma série de patuás não deixa de ser uma versão contemporânea afro dos *loci memoriai*, os lugares de memória da mnemotécnica. Nessa tradição une-se a *memoria rerum*, memória das coisas, com a *memoria verborum*, memória das palavras. Os *imagines agentes*, ou seja, agentes da memória, são colocados em certos locais para se narrar imageticamente histórias.[10] Existe um movimento nessa obra de Paulino de *apropriação* de elementos da memória, de uma memória próxima, familiar, mas também distante, associada a uma ruptura, a uma deriva, de um saber e de um modo de estar no mundo que, de certa forma, a artista reconhece como seu. Como nas palavras de Musa Michelle Mattiuzzi[11], Rosana Paulino parece de fato "habitar as ruínas da colonialidade", ela se apresenta como alguém que sabe "habitar e reviver as ruínas dessa pluralidade afro-atlântica".[12] Sua parede da memória porosa, cheia de espaços e em movimento, abre nosso olhar para uma história que costuma ser sistematicamente apagada, ocultada. Ela atravessa e rompe com o robusto muro do esquecimento erigido pelas narrativas da colonialidade.

A fotografia se tornou uma metáfora fundamental na arte contemporânea e no Brasil tem estado na base da produção de artistas que lidam com a memória e, mais ainda, com o esquecimento. Recordo Hélio Oiticica, com seu *Bólide Caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo,* de 1966 ou o seu famoso *seja herói, seja marginal* de 1968.[13] A fotografia, sobretudo a analógica, tem um momento de "impressão" (vale lembrar que Rosana Paulino é bacharel e especialista em gravura[14]). A fotografia reatualiza outras metáforas da memória, como a escritura, metáfora também fundamental na referida tradição

10 Cf. Yates, F. *The Art of Memory*. University of Chicago Press, 1966.

11 Refiro-me ao pequeno e poderoso texto de Musa Michelle Mattiuzzi publicado no catálogo *Histórias afro-atlânticas.* Vale a pena citá-lo, já que apresenta como uma espécie de manifesto decolonial da maior importância hoje no Brasil marcado pelas política neocoloniais e pela resistência a essa máquina colonial rediviva: "Na história contada pela branquitude – que ainda hoje apresenta facetas de um Brasil colonial – a noção compulsória sobre o "outro" é o que qualifico de mirada folclórica branca sobre aspectos da estética negra e indígena. É um olhar e uma prática construídos a partir do uso de signos que engendram a necropolítica como possibilidade de inclusão e de representatividade, em um jogo perverso da linguagem branca de captura e visibilidade. Penso isso quando investigo as narrativas que fazem parte desse imaginário supremacista. Penso isso de Tarsila do Amaral (1886-1973), artista que pintou a obra *A negra* que, se analisada friamente, é de cunho racista, embora tenha conseguido fazer-se creditada por uma falsa narrativa de que a representatividade importa e tenha sustentado durante muito tempo o mito da diversidade racial e cultural desse país. Há uma tecnologia política dos colonos herdeiros de criar soterramentos. [...] A 'arte' destas terras que nunca deixaram de ser colônia, uma 'arte' instituída aqui com o violento processo de inserção na modernidade ocidental. 'Arte' como o meio privilegiado por onde circulam as ideias escritas e a criação visual realizadas por colonos herdeiros, estes que fazem parte de uma classe social abastada, que operam os signos na onda de apropriação e tratam as *suas* ideias como universais. Na representação do discurso de que somos todos iguais eles nos expropriam. Vejo a etnografia como parte e como exemplo de agenciamento do poder dessas elites aplicado por meio de um método científico. [...] Se não vamos mudar nada, que ao menos possamos habitar as ruínas da colonialidade e sobreviver de alguns encontros. [...] Escurecer com o meu negrume. [...] [S]aber habitar e reviver as ruínas dessa pluralidade afro-atlântica." Pedrosa, Adriano; Carneiro, Amanda; Mesquita, André (orgs.). *Histórias afro-atlânticas*: [vol. 2] antologia. São Paulo: MASP, 2018, p. 607-609.

12 Pedrosa; Carneiro; Mesquita, 2018, op. cit., p. 607-609.

13 Recordo ainda Paulo Nazareth, figura chave na arte negra atual, assim como as fotografias de Ayrson Heráclito. Quanto à fotografia na sua relação com a arte brasileira contemporânea cf. Diegues, Isabel; Ortega, Eduardo (Orgs.). *Fotografia na arte brasileira do séc. XXI*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

14 Lopes, Fabiana, "Rosana Paulino: o tempo do fazer e a prática do compartilhar". In: *Rosana Paulino: a costura da memória*, curadoria Valéria Piccoli, Pedro Neri, textos Juliana Ribeiro da Silva Bevilaqua, Fabiana Lopes, Adriano Dolci Palma. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018, p. 171.

da arte da memória com sua ideia de inscrição mnemônica. Afinal, a fotografia é literalmente uma *escrita de luz*. Mas ela também remete à concepção psicanalítica de nossa memória como composta por camadas, umas mais outras menos conscientes. A inscrição do trauma também já foi comparada a um flash fotográfico. A fotografia enquanto retrato tem também um elemento corpóreo e fantasmático: o retrato fotográfico literaliza ambiguamente o aparecer e o desaparecer, a presença e a ausência, o desejo de ver e o evanescer da imagem. Paulino se torna também nessa sua obra/jogo quem dá as cartas na cena da apresentação dos corpos negros. Como Eustáquio Neves e seus retratos, ela se afirma como agente de suas imagens e não mais como objeto representado e sem fala própria. A obra consegue ser ao mesmo tempo extremamente contemporânea e citar passados mais ou menos próximos. Ela é um buraco no tempo, cria uma metaespacialidade e outros cronotopoi. A fotografia é tratada como fragmento, escombro, sobrevivência de um naufrágio e é em torno de fotografias apropriadas, suas cópias, recortes e inversões, que boa parte da obra de Paulino se constrói. Isso sem, no entanto, romancear alguma origem perdida, ou estabelecer alguma ontologia identitária. Antes, a reprodução técnica das fotografias desconstrói qualquer visada essencialista. Trata-se de abrir espaço para se imaginar origens e narrativas alternativas às construídas pelos discursos coloniais.

Rosana Paulino
Bastidores, 1997

Na sua série de 1997 de *Bastidores*, ela costura os olhos, a garganta, a boca e a fronte de retratos fotográficos de mulheres negras colecionadas por ela nos álbuns de sua família. Como em muitas obras de Rosangela Rennó, essas fotografias são programaticamente precarizadas, para indicar apagamentos, perdas, subtrações, mas também para indicar que essas mulheres são ao mesmo tempo indivíduos singulares, o mesmo valendo para todas aquelas que se identificam com elas. O ato da artista é sempre duplo: ao *costurar* a boca e o pescoço ela se assume como *agente da fala*, *descosturando a sua boca e a de quem admira o seu trabalho*. Ao costurar os olhos, ela se institui como agente na construção das imagens e do imaginário contracolonial, *descosturando os seus olhos e os dos que veem sua obra*. Ao costurar a fronte ela se assume como agente pensante e não como objeto pensado, dissecado pela ciência e esmagado pelo trabalho servil, *descosturando o seu cérebro e do seu espectador*. Em uma palavra, ela afirma: sou dona do meu corpo, a mulher negra manda em seu corpo, isso em uma sociedade ainda colonial, falocêntrica, racista, que oprime tanto corpos negros como femininos ou que não correspondam ao padrão cisgênero. Ao denominar sua obra *Bastidores,* ela joga com o significado múltiplo do termo: por um lado, ela explicita os bastidores dessa sociedade com seu gesto de costurar nos rostos desses retratos. Mas bastidor remete aqui também ao suporte da tecelagem que é onde essas fotografias foram impressas. Ao invés de costurar "comportadamente" e fazer as suas tecelagens cumprindo o papel "feminino" que a sociedade impõe às mulheres, Paulino desloca o bastidor, rompe com seu papel de instrumento de controle de gênero e o transforma em dispositivo de sua arte eminentemente política. Esse gesto, de resto, tem sido recorrente entre mulheres resistentes e revolucionárias da história e da memória na América Latina, como as "Arpilleras" do Chile.

Mais recentemente, a artista tem trabalhado com a costura de fragmentos de tecido, que chamarei de "retalhos" para enfatizar o seu elemento de fragmentação e de precarização, nos quais se veem impressas algumas das fotografias e gravuras mais icônicas realizadas por fotógrafos e artistas, na sua maioria viajantes ou emigrados, feitas no Brasil no século XIX. Em alguns desses "retalhos" estão impressas imagens de azulejos, representativos da arquitetura e da cidade colonial portuguesa (como ocorrem também em muitas obras de outra importante artista brasileira que tematiza a violência colonial, Adriana Varejão). A obra de Paulino *Musa paradisíaca*, de 2018, reproduz três vezes a mesma fotografia de Marc Ferrez ("o mais importante dos fotógrafos atuantes no Brasil no século XIX"[15]), conhecida como "Uma vendedora de banana"[16], ao lado de reproduções de três representações "científicas" de temas da botânica, uma radiografia de uma bacia e um retalho branco com inscrições em letras maiúsculas em vermelho, de diferentes tamanhos, citando a conhecida marchinha de carnaval "YES, NÓS TEMOS BANANA". Aqui vemos um traço irônico na obra de Paulino, irônico, mas sarcástico também, com relação aos clichês que constituem a "brasilidade". Ao costurar esses "retalhos", cacos da história montados pela artista, novamente ela descostura as estruturas do imaginário colonial, realizando o que eu gostaria de chamar de um *anarquivamento do arquivo colonial.*[17] As fotografias e imagens coloniais dos negros os enquadram em um imaginário que busca reproduzir a opressão. Essas imagens são imagens encobridoras, *Deckerinnerungen,* nos termos de Freud,

15 Lago, Bia Corrêa do. *August Stahl: Obra completa em Pernambuco e Rio de Janeiro,* Apresentação Sergio Burgi. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2001, p.14.

16 Ermakoff, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX.* Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004, p. 116.

17 Cf. Seligmann-Silva, M. "Sobre o *anarquivamento* – um encadeamento a partir de Walter Benjamin". In: *Revista Poiesis*, n.24, p. 35-58, ano 15, Dezembro de 2014.

do mesmo modo que os monumentos aos Bandeirantes e outros adeptos da violência colonial. Essas imagens e monumentos precisam ser abalados via anarquivamento. Essa mulher anônima fotografada por Marc Ferrez em torno de 1885 também foi enquadrada por ele em uma moldura dupla, ao lado de outra negra vestida como "baiana". Estamos, portanto, da baiana à "mulata do samba", em pleno nascedouro de uma poderosa construção da imagem da mulher brasileira negra, de seu corpo e de seu comportamento. Esse clichê (fotográfico e de papel social) vai pros ares com a montagem costurada por Paulino.

Outra obra com recursos semelhantes é *A ciência é luz da verdade 3?*, de 2016, composta por três "retalhos" costurados um ao lado do outro. Os dois da ponta reproduzem com as mesmas letras vermelhas da obra anteriormente comentada a frase que dá título a esta obra: A ciência é luz da verdade? No centro vemos uma fotomontagem que sobrepõe a uma imagem de azulejo duas caveiras, uma acima da outra. O tema da ciência é recorrente na obra de Paulino e remete em grande parte às doutrinas eugenistas defendidas por Nina Rodrigues e por alguns dos fotógrafos e artistas que circularam no Brasil no século XIX. Assim, sua obra *Atlântico vermelho*, de 2017, monta 11 pedaços de tecido, sendo que no do canto superior esquerdo temos uma das famosas fotografias antropométricas realizadas por August Stahl.

Stahl foi um fotógrafo de origem alemã que chegou a Recife em 1853, tendo se instalado a partir de 1870 no Rio de Janeiro. Em 1865 chegou ao Brasil a Expedição Thayer, financiada por um milionário norte-americano, Nathaniel Thayer, e que tinha por função fazer fotografias de negros, indígenas e asiáticos tendo em vista alimentar as pesquisas do professor suíço naturalizado norte-americano Louis Agassiz. Posteriormente, Agassiz fará referência a esse trabalho fotográfico de Stahl no livro onde

Rosana Paulino
A ciência é luz da verdade 3?, 2016

apresenta a sua visão antropométrica das raças humanas e que deveria revelar como falsa a teoria de Darwin sobre a origem das espécies, mas sem imprimir no livro as fotografias feitas por Stahl. Esse livro, redigido junto com a sua esposa, se chamava *Permanence of characteristics in Different Human Species*. Segundo nos conta Sérgio Burgi em sua apresentação das fotografias de Stahl, como Agassiz havia solicitado as fotos a Stahl no ano da abolição da escravidão nos Estados Unidos, essas imagens não puderam ser aproveitadas, pois depois da Guerra Civil Americana "não permitiram mais especulações antropométricas que tivessem um caráter discricionário, como mostram as imagens comparativas encontradas nos álbuns [com as fotografias de Stahl], provavelmente inseridas por Agassiz, comparando a estatuária greco-romana clássica com os retratos produzidos por Stahl, para fins de comparações de raças."[18] D. Pedro II, o imperador do Brasil então, apoiou com entusiasmo essa expedição de Agassiz.[19]

18 Lago, 2001, op. cit., p. 11.

19 Nessa linha de desconstrução crítica das engrenagens da máquina colonial é digno de menção o trabalho da artista de origem jamaicana Sasha Huber, que, vinculada a um projeto mais amplo, "Demounting Agassiz", fez uma obra chamada "Agassiz down under" e uma série de mostras ao redor do mundo como parte também de uma campanha para se "desomenagear" esse eugenista suíço-americano famoso, que nomeia pelo mundo afora dezenas de pontos geográficos, inclusive as Furnas de Agassiz, na Tijuca, Rio de Janeiro, sobre a qual o naturalista escreveu em seu mencionado livro de viagens. Remeto os interessados no projeto de Sasha Huber ao seu site: http://www.sashahuber.com/?cat=27&lang=fi&mstr=4 , que contém a fotografia de uma performance que ela fez na Tijuca em 2010. Lembro também de uma deliciosa passagem de Roquette-Pinto, que não perdeu a oportunidade de criticar de uma só vez a dois eugenistas de renome, passagem essa citada de modo apropriado pelo próprio tradutor de Agassiz, Edgar Süssekind de Mendonça: "O esmagamento fatal das raças fracas pelas fortes é outra doutrina que Euclides, como todos os neodarwinistas, defendia. Nossos sertanejos, de qualquer nome e feitio, extinguir-se-ão bem cedo, não porque sejam assimilados pelos contingentes europeus que os modificam e por eles são também modificados; nossos tipos cruzados, essencialmente representativos do povo que se formou aqui, vão sumir brevemente, acreditava Euclides, esmagados pela civilização, porque não

Rosana Paulino
Atlântico vermelho, 2017

Voltando ao *Atlântico vermelho* de Paulino, além da mencionada foto de Stahl para Agassiz, com um negro de perfil nu, vemos nessa obra também uma fotografia de João Gaston (um fotógrafo da Bahia), "Negra posando em estúdio", de 1870[20], que apresenta uma negra com um barril na cabeça, e ainda temos três azulejos impressos em tecido, um deles com o título da obra inscrito em vermelho, um "retalho" com a imagem de um fêmur humano, dois com imagens de embarcações que lembram caravelas e um último com escravizados trabalhando no canavial. As fotografias de Gaston são reveladas uma de modo padrão, positivo, outra com a luminosidade de um negativo, invertendo o preto e o branco, o mesmo ocorrendo com as imagens das "caravelas". Os rostos de uma das fotos da negra com um barril na cabeça e a da mulher na imagem na plantação de cana de açúcar estão vazados.

podem mais atingir na evolução que devem sofrer, para acompanhar o progresso, a velocidade de transformação indispensável [...] A mistura de raças muito diversas é, na maioria dos casos, prejudicial. O mestiço é quase sempre um desequilibrado; os nossos em particular, mulato, cafuz, ou mameluco, são decaídos, sem a energia dos ascendentes selvagens, sem a atitude intelectual dos ascendentes europeus. [...] Ao escritor fulgurante dessas heresias antropológicas, que atualmente nem mesmo os mais ferrenhos darwinistas aceitam integralmente, coube a glória, imorredoura, de demonstrar, no mesmo livro-monumento, onde se encontram tais reminiscências de entusiásticas leituras de Agassiz, o valor insofismável, esmagador, de mestiços que o solo do Brasil permitiu se gerassem cobertos pelo céu dos trópicos. Porque Euclides mostrou que o jagunço é mestiço; e da maneira por que provou o seu valor moral e prático não é preciso dizer, tão brilhante ainda ela perdura na consciência dos que lêem no Brasil. Ora, aquele pessimismo, injustificável numa testemunha ocular da tragédia de Canudos, é a repetição dos conceitos errados de Agassiz, naturalista que saiu do Brasil deixando, atrás de si, a tradição de três erros colossais: os blocos erráticos da Tijuca, as espécies ictiológicas individuais do Amazonas e a mestiçagem da população do país." Roquette-Pinto, *Seixos Rolados* apud Agassiz, Elizabeth e Louis. *Viagem ao Brasil:1865 –1866*. Tradução de Edgar Süssekind de Mendonça, Brasília: Senado Federal, 2000, p. 288.

20 Ermakoff, 2004, cit., p. 158.

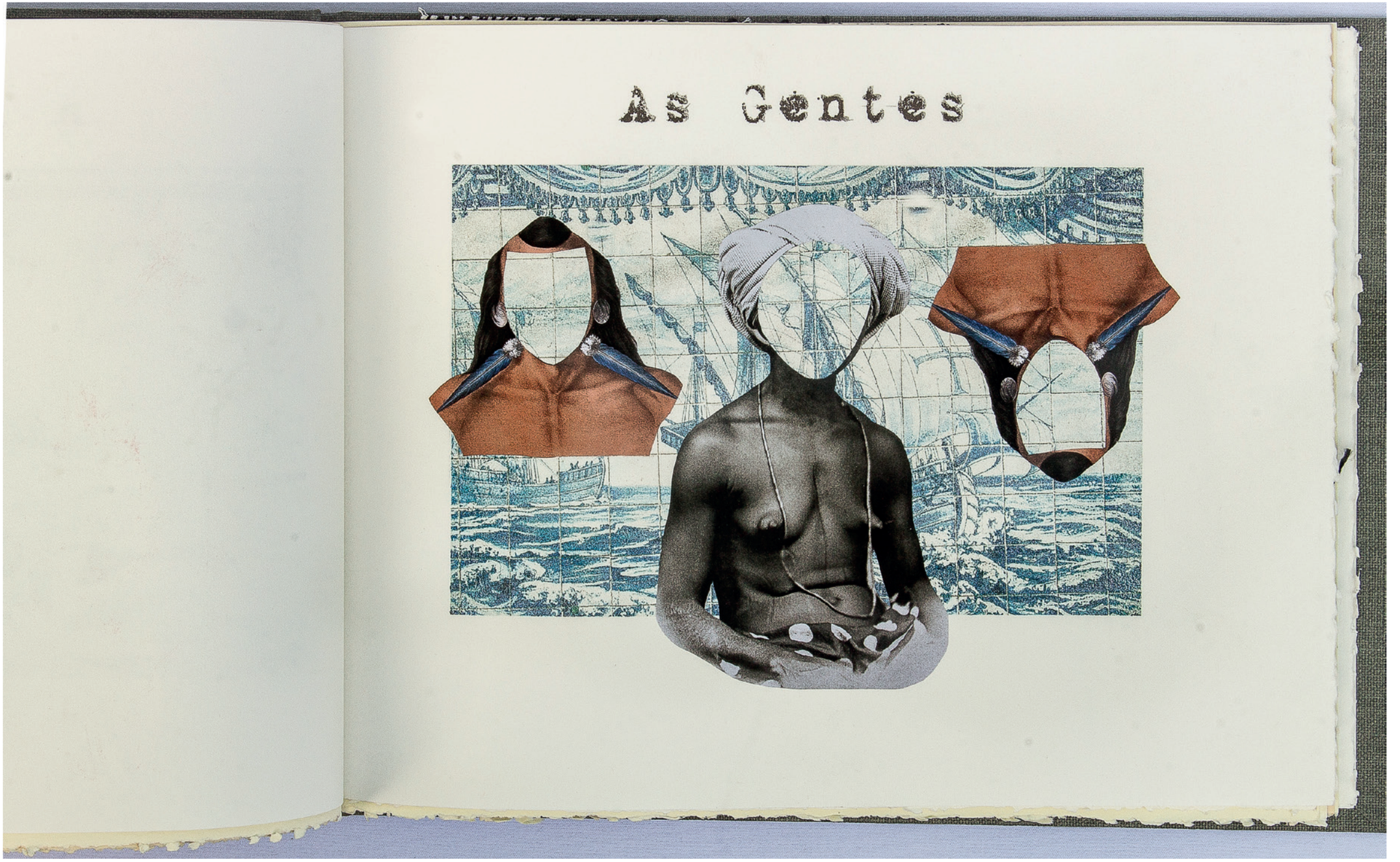
Esse procedimento de retirar os rostos das imagens apropriadas acontece em outros de seus trabalhos a partir do relativamente vasto acervo da fotografia de escravizados e "negros libertos" do século XIX. Isso acontece com a fotografia, também de August Stahl, "Mina Ondo", de 1885[21] parte central da prancha "As gentes", do livro-obra *¿História natural?*, 2016. Nessa mesma prancha, Paulino reproduz, flanqueando Mina Ondo, a imagem famosa do indígena Muxuruna do volume de 1823, *Reise in Brasilien*, de Johann Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius.[22] O indígena também está sem rosto. O mesmo acontece na série *Paraíso tropical*, de 2017, com fotografias de Marc Ferrez, a mesma vendedora de bananas que vimos acima, ocorrendo ainda com uma foto de Albert Henschel, de 1870, de uma "negra posando em ateliê"[23] e com outra de August Stahl de "Mina Bari", de 1865, de uma mãe com o filho às costas[24], entre outras. Em *Paraíso tropical* essas imagens são associadas a caveiras e imagens de tipo representação botânica "científica" dos viajantes. Esses rostos ausentes podem ser lidos - é o que faz Juliana Ribeiro da Silva Bevilaqua no catálogo da exposição

21 Ermakoff 2004, cit., p. 240.

22 Assim como Agassiz, que fora assistente na publicação da obra resultante da expedição ao Brasil de Martius e Spix, esses dois últimos em seus diários de viagem não deixam dúvidas quanto ao papel dos viajantes como formadores da ideologia colonial com seu núcleo racista. Cito apenas uma passagem da obra desses autores sobre suas impressões do Brasil: "Língua, costumes, arquitetura e afluxo dos produtos da indústria de todas as partes do mundo dão à praça do Rio de Janeiro aspecto europeu. O que, entretanto, logo lembra ao viajante que ele se acha num estranho continente do mundo, é sobretudo a turba variegada de negros e mulatos, a classe operária com que ele topa por toda parte, assim que põe o pé em terra. Esse aspecto foi-nos mais de surpresa do que de agrado. A natureza inferior, bruta, desses homens importunos, seminus, fere a sensibilidade do europeu que acaba de deixar os costumes delicados e as fórmulas obsequiosas da sua pátria." Spix e Martius. *Viagem pelo Brasil (1817-1820). Volume I,* Brasília: Senado Federal, 2017, p. 48.

23 Ermakoff, 004, op. cit., p. 117.

24 Ermakoff, 2004, op. cit., p. 233.



Rosana Paulino

"As gentes", do livro-obra *¿História natural?*, 2016

na Pinacoteca de 2018 - como, uma metáfora do vazio, mas também podem remeter ao processo de desumanização pelo qual essas pessoas fotografadas passaram, do qual fez parte e foi cúmplice o próprio dispositivo fotográfico. Esse dispositivo estava aliado aos dispositivos colonial e ao estético. A fotografia sempre esteve, como qualquer aparelho técnico, eivada de ambiguidades, serviu à arte, à memória, mas também aos órgãos de polícia, aos projetos de eugenia e de genocídio, como na Alemanha nazista, no Camboja de Pol Pot e nos cárceres das ditaduras latino-americanas, como nas conhecidas fotografias da ESMA, em Buenos Aires. Paulino explora essa ambiguidade da fotografia, como por exemplo Harun Farocki o fez em muitas de suas obras, apontando a cumplicidade entre fotografia e guerra, destruição. (Como no filme "Imagens do mundo e epitáfios de guerra", de 1988.) Assim, como lemos no catálogo sobre as fotografias antropométricas de Stahl, essas imagens foram colocadas pelo cientista Agassiz em um álbum ao lado de representações da beleza clássica. Os rostos deveriam ser confrontados para provar a suposta superioridade de uma raça sobre as demais. Estamos em plena cena ontotipolóogica não só de eugenia, mas de genocídio, como deixou claro Abdias Nascimento.

Essa ausência de rosto significa também o tornar-se anônimo dessas pessoas objetificadas e outrificadas por um trabalho que as matava e por uma fotografia que as reduzia a peças de um teatro macabro da ciência. Como escreveu Aimé Césaire no seu *Discurso sobre o Colonialismo*: "É minha vez de apresentar uma equação: *colonização = coisificação.*"[25] O rosto, para o filósofo Lévinas, vale lembrar, é a nossa parte mais exposta e mais frágil e também a portadora do nosso ser para o outro.

25 Césaire, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Tradução de Claudio Willer. São Paulo: Veneta, 2020, p. 24.

"A epifania do rosto é ética", ele escreveu.[26] E ainda: "O rosto onde se apresenta o Outro – absolutamente outro – não nega o Mesmo, não o violenta [...]. Fica à medida de quem o acolhe, mantém-se terrestre. Essa apresentação é a não-violência por excelência, porque em vez de ferir a minha liberdade, chama-a à responsabilidade e implanta-a."[27] O trabalho escravo, a violência de ser reduzido a corpo-instrumento, corpo carregador de fardos, corpo torturado, corpo fotografado, destitui o indivíduo dessa outridade que institui a ética a partir da outridade absoluta do rosto. Ao retirar o rosto dessas mulheres ou do indígena, Paulino apaga o rosto para mostrar que esses grupos de pessoas tiveram seus rostos anulados. Ao invés do infinito que todo rosto guarda, eles eram reduzidos a fachadas de seres sem humanidade e sem ipseidade. Paulino nos chama novamente à responsabilidade diante dos rostos na medida em que os apaga para os restituir.[28]

26 Lévinas, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Tradução de J. P. Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 178.

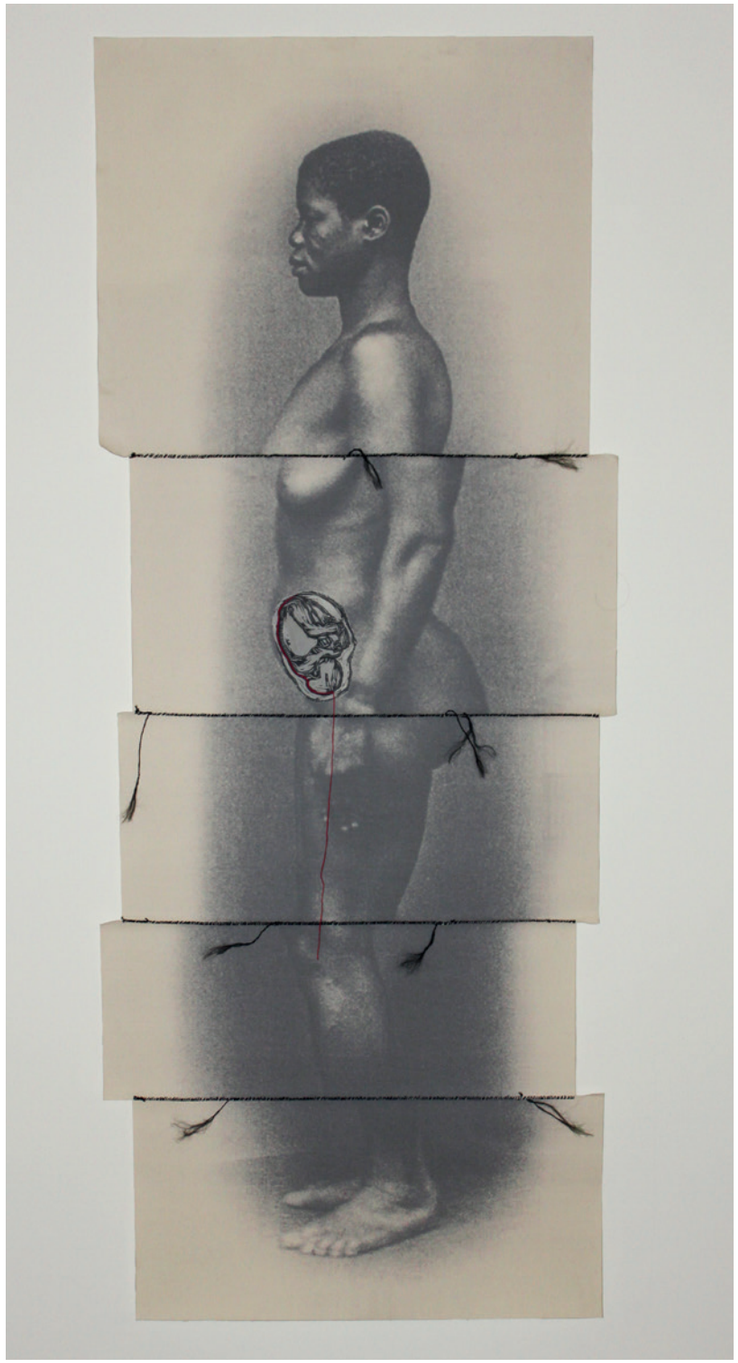
27 Lévinas, 1988, op. cit., p. 181.

28 Esse gesto de apagar (para restituir) imagens de pessoas que foram vítimas de máquinas genocidas também aparece na impressionante obra de Leila Danziger "Cadernos do povo brasileiro", que é composta por 51 imagens de pessoas que foram assassinadas e algumas delas também desaparecidas. Seus rostos estão cobertos por fac-símiles de páginas de dedicatórias, índices, introduções e outros textos, todos retirados de livros que também fazem parte da obra e são apresentados em sua fisicalidade nua como livros perfurados por enormes pregos de cobre. Como os corpos dos assassinados/desaparecidos, esses livros recolecionados por Leila e expostos nessa forma "crucificada" foram também vítima de violência: censurados e/ou simplesmente perseguidos durante o período da ditadura de 1964-1985 pelo aparato de segurança e controle, foram escondidos, enterrados, queimados ou serviram de "prova" para inculpar aqueles que se opuseram ao regime ditatorial.

Rosana Paulino

Autorretrato com máscara para comedores de terra, 1997

A cena retratada em *Atlântico vermelho* é uma poderosa síntese das narrativas da arte afrodescendente contemporânea brasileira. Dessa obra pendem ainda fios vermelhos, que extravasam os "azulejos" e escorrem pela parede como sangue. Esses corpos sem rosto mas que sangram remetem também à obra anterior de Paulino, em nanquim sobre papel, *Autorretrato com máscara para comedores de terra*, de 1997. Aí uma mulher "posa" como as escravas fotografadas no século XIX, portando essa máscara tão emblemática da violência colonial. Debret, entre outros artistas que passaram pelo Brasil naquele século, registrou imagens do emprego dessas máscaras. Comer terra era um meio de se suicidar, buscando a liberdade da escravidão na morte. O acima mencionado artista mineiro Paulo Nazareth, na sua série *Para venda,* realizou um autorretrato de perfil portando uma caveira bovina que faz às vezes de uma máscara para comedor de terra (2011). Nessa performance, Paulo Nazareth coloca a máscara para que consigamos finalmente ver aquilo que parece estar para além do visível e nos cega diante da violência que essas imagens friamente descritivas de Debret apresentam.



Rosana Paulino
Assentamento, 2013

A série *Assentamento*, de 2013, de Paulino retoma um dos grupos de fotografias de Stahl de 1865 para o projeto de Agassiz que se encontra hoje no Peabody Museum of Archeology and Ethnology de Harvard (em um bairro de Cambridge, aliás, que se chama Agassiz).[29] As três fotografias, em tamanho natural, recuperando a sua dimensão humana, foram recortadas cada uma em cinco tiras e recosturadas de modo irregular. Na fotografia frontal da mulher nua, Paulino insere um coração pintado, como um órgão externo, do qual escorrem, novamente, fios vermelhos "de sangue". Na fotografia de perfil, ela introduz uma gravura de um nenê no útero, mas, novamente, como algo externo, transparente. Na fotografia da mesma personagem, sempre nua, de costas, a artista não remenda a parte de baixo, correspondente ao final da perna e aos pés e, em seu lugar, alinhava um tecido que possui uma costura de veios que lembram raízes que se ramificam, como se a retratada estivesse criando raízes. Essas três fotografias constituem uma instalação da qual fazem parte também pedaços de lenha empilhadas, como se preparadas para uma fogueira. Ao chão, do lado das duas "fogueiras", dois pequenos monitores apresentam ondas em um oceano se quebrando na praia. É importante lembrar aqui também o duplo sentido do título da obra: assentamento, entre outras coisas, é o ato de se assentar azulejos ou ladrilhos, ato de construção, portanto, que remete ao corpo dos que constroem no Brasil desde o século XVI, que assentaram, entre outros, os azulejos aos quais algumas das obras de Paulino se referem. Por outro lado, assentamento pode ser também um local que recebe os sem-terra, categoria de muitos negros expelidos da força de trabalho no Brasil, herdeiros do fardo da "libertação" dos escravizados de 1888. No candomblé, por fim, assentamento é um conjunto de objetos colocados em um lugar específico para homenagear um Orixá. Nesse local assenta-

29 Ermakoff, 2004, op. cit., p. 252.

se a força do Orixá. Podemos pensar como em *Assentamento* circulam esses significados. Essa obra, de modo explícito, trata dos traumas, das feridas abertas pela escravidão. Feridas que não se fecham. Trauma vem do grego e significa ferida. Não existe suturação possível para quatro séculos de regime escravocrata ou para a violência do tráfico de pessoas escravizadas. Paulino nos fala dessa violência, no entanto, não reproduzindo as famosas imagens de Rugendas e Debret que retrataram os gestos de tortura dos colonizadores e de seus algozes sobre os corpos negros, que povoam os livros didáticos no Brasil (produzindo uma associação que naturaliza a relação entre "corpo negro" e "corpo violentado"). Antes, ela opta pela costura inexata, por mostrar a fragilidade desses corpos de pessoas que foram objetificadas pela escravidão, pela fotografia, pela ciência e pelo voyeurismo.[30] As imagens dos "corpos escravizados" no século XIX colocam-nos apenas nesses dois lugares: do trabalho ou do sofrimento. Rosana Paulino opta por fazer um assentamento, um ritual de homenagem, de religamento, impossível, mas necessário, com o passado que não passa. Coração, útero e raízes não restituem a vida ou curam as feridas, mas servem para deslocar nosso modo de nos aproximar dessas imagens fantasmáticas do passado, permitem iniciar um diálogo com os mortos, abrem uma varanda sobre o Oceano, contextualizando a escravidão no mundo afro-atlântico. Reimaginar raízes junto com os que foram cortados delas, dar-lhes descendência e vida, mesmo que uma sobre-vida, é um trabalho delicado ao qual a arte de Paulino tem se dedicado de modo original e poderoso.

30 É importante confrontar essa obra de Paulino com a obra impactante da artista norte-americana Carrie Mae Weems, *From Here I Saw What Happened and I Cried, 1995-6*, que também é feita a partir da apropriação de fotografias de negros do século XIX/XX, submetidos por dispositivos científicos, fotográficos, sexistas, ao exército, corpos tratados como ama de leite etc. Esse encontro, assim como o acima mencionado com Sasha Huber, mostra como as histórias afro-atlânticas se repetem para além das fronteiras nacionais. O sistema colonial era e é global. A diáspora negra forjou o Atlântico Negro e suas ramificações.

Bibliografia

Agassiz, Elizabeth e Louis. *Viagem ao Brasil: 1865-1866*. Tradução de Edgar Süssekind de Mendonça, Brasília: Senado Federal, 2000.

Césaire, Aimé, *Discurso sobre o colonialismo*. Tradução de Claudio Willer, São Paulo: Veneta, 2020.

Diegues, Isabel; Ortega, Eduardo (Org.). *Fotografia na arte brasileira séc. XXI*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs*, Paris: Seuil, 1952.

Ermakoff, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*, Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004.

Hall, Stuart. *Da diaspora. Identidades e mediações Culturais*, Belo Horizonte: Humanistas, 2003.

Kilomba, Grada. *Plantation Memories. Episodes of Everyday Racism*, Münster: Unrast-Verlag, 5ª edição, 2019.

Lacoue-Labarthe, Philippe; Nancy, Jean-Luc. *O mito nazista*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva, São Paulo: Iluminuras, 2002.

Lago, Bia Corrêa do. *August Stahl: Obra completa em Pernambuco e Rio de Janeiro*. Apresentação de Sergio Burgi. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2001.

Lévinas, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Tradução de J. P. Ribeiro. Lisbon: Edições 70. 1988.

Lopes, Fabiana, "Rosana Paulino: o tempo do fazer e a prática do compartilhar". In: *Rosana Paulino: a costura da memória*, curadoria Valéria Piccoli, Pedro Neri, textos Juliana Ribeiro da Silva Bevilaqua, Fabiana Lopes, Adriano Dolci Palma, São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018, p. 163-181.

Mbembe, Achille. *Crítica da Razão negra*. Tradução de Marta Lança, Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2ª edição, 2017.

Nascimento, Abdias. *O genocídio negro. Processo de um racismo mascarado.* São Paulo: Perspectiva, 2016.

Pedrosa, Adriano; Carneiro, Amanda; Mesquita, André (Orgs.). *Histórias afro-atlânticas: [vol. 2] antologia*. São Paulo: MASP, 2018.

Said, Edward. *Orientalism*. New York: Pantheon Book, 1978.

Seligmann-Silva, M. "Sobre o *anarquivamento* – um encadeamento a partir de Walter Benjamin". In: *Revista Poiesis*, n.24, p. 35-58, ano 15, Dezembro de 2014. http://www.poiesis.uff.br/p24/pdf/p24-dossie-3-marcio-seligmann-silva.pdf

Seligmann-Silva, M. Decolonial, des-outrização: imaginando uma política pós-nacional e instituidora de novas subjetividades. In: *21a Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil: Comunidades Imaginadas: Leituras* / organização: Luisa Duarte; coordenação editorial: Teté Martinho. São Paulo: Sesc: Associação Cultural Videobrasil, 2019, pp. 18-42.

Spix e Martius, *Viagem pelo Brasil (1817-1820). Volume I*, Brasília: Senado Federal, 2017.

Yates, Francis A., *The Art of Memory*. University of Chicago Press, 1966.

DA PRECARIEDADE EM LYGIA CLARK: A POROSIDADE DO CORPO E O VÍNCULO PRIMORDIAL COM O OUTRO

LUIZ CLÁUDIO DA COSTA

Introdução

O ano de 1963 parece ter sido um momento chave na trajetória crítica de Lygia Clark. Não que outros momentos de crise tenham sido menos importantes. A ruptura com o quadro, o espaço tradicional da expressão artística pictórica, foi essencial para que, aos poucos, Clark passasse às suas experiências com o espaço. Assim, 1963 aparece como momento ápice de um processo que teve origem em 1959, com os *Contra-relevos,* até chegar à série dos *Bichos*. Durante esse período, o interesse da artista volta-se para a relação do corpo com o espaço, especialmente para a ação, o ato, como gesto expressivo do corpo-no-mundo. Os problemas advindos desse longo ciclo que vai de 1959 a 1963 terão ressonância direta em sua prática na segunda metade dos anos 60, quando a artista realiza *Desenhe com o dedo*, até os anos 70, com os objetos relacionais. No ano de 1963, Lygia Clark elaborava seus processos de então utilizando o termo "precariedade". A precariedade surgida nessa fase será o grande problema ético-artístico que orientará as experiências seguintes

da artista e alcançará mesmo sua fase terapêutica. Neste ensaio, tentarei pensar essa noção que a artista utilizou sem que fossem necessárias longas teorizações a respeito porque ela elaborou o problema materialmente em sua prática.

O corpo: a porosidade entre o dentro e o fora

As obras de Lygia Clark realizadas em 1963 – *O dentro é o fora*, *O antes é o depois* e *Caminhando* – ratificam as experiências surgidas com os *Bichos* (1960 a 1963), bem como descerram problemas que acompanharão a trajetória futura da artista. A dinâmica dessas obras remetia ao espaço e ao corpo, ao corpo-no-espaço. Ao refletir sobre sua prática nessa fase, Clark usou, frequentemente, o termo precariedade. Para Guy Brett, foi no ano de 1963 que "o corpo e o ato tornaram-se o centro de atenção" da artista.[1] A corporeidade, contudo, já integrava as preocupações de Clark desde 1959, segundo Paulo Herkenhoff. O crítico e curador admitiu uma "corporeidade do plano" nos *Contra-relevos* (1959) em razão das "múltiplas lâminas de plano"[2]. Em suas palavras: "Nessas obras, o corpo plano sofre corte, mutilação e adição de área".[3] Os cortes e as mutilações são sintomas da espessura do corpo, de sua exposição e abertura ao mundo externo.

Na Carta a Mondrian, de 1959, Clark utilizou a palavra transcendência. O termo não significava nenhum tipo de superação dos limites da existência, embora a artista tenha sugerido, em sua missiva, um "sentido ético religioso" para seu

1 Brett, Guy. Lygia Clark: seis células. In: Clark, Lygia. *Lygia Clark*. Fundació Antoni Tapies, Barcelona, 1998, p. 19. Catálogo.

2 Herkenhoff, Paulo. Lygia Clark. In: Clark, Lygia. *Lygia Clark*. Op. cit., p. 40.

3 Ibidem, p. 40.

trabalho.[4] A artista teria começado a elaborar no final dos anos 50 o corpo como voluminosidade do plano, um espaço pensado ainda na chave construtivista. Até o início de 1960, a artista assumiria outra concepção do corpo, extrapolando igualmente o ideal de espaço projetado como "ordem miticamente objetiva", palavras usadas por Ronaldo Brito para descrever o programa da revista De Stijl que teve, entre seus autores, Piet Mondrian.[5] Em sua Carta a Mondrian, Clark fala de suas dúvidas e inquietações. Questiona a forma substancializada da "vida 'construída'" e afirma o humano em "seu desenvolvimento interior".[6] Nessa fase, Clark já enfrentava os limites do plano e do quadro como produtores de uma concepção racional de realidade.[7] Assumia a subjetividade e a estranheza do corpo, o "vazio-pleno" – a noite, o silêncio, o tempo. Já não depositava mais qualquer crédito no homem figurado como forma ideal do "sonho utópico".[8]

A artista iniciava suas interrogações sobre a condição do corpo no espaço, a incompletude do sujeito enquanto presença irradiada. No texto O vazio-pleno (1960), Clark retorna à transcendência como algo particular da existência humana: "O homem tem essa irradiação maior que a de qualquer objeto e maior que a dos outros animais".[9] A transcendência do corpo como expansão ou irradiação será figurada materialmente nessas obras de 1963 – *O dentro é o fora*, *O antes é o depois* e *Caminhando* – que utilizam a forma do plano contínuo da fita de Möbius. *Caminhando* diferencia-se das outras obras por buscar a experiência do ato,

4 Clark, Lygia. Carta a Mondrian. In: Clark, Lygia. *Lygia Clark*. Op. cit., p. 114-116.

5 Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

6 Clark, Ibidem, 1998, p. 114-116.

7 Clark, Lygia. A morte do plano. In: Clark, Lygia. *Lygia Clark*. Op. cit., p. 117.

8 Clark, Ibidem, p. 114-116.

9 Clark, Lygia. O vazio-pleno. In: Clark, Lygia. *Lygia Clark*. Op. cit., p. 11-113.

a efemeridade de todas as coisas, a impermanência que gera afetos e emoções; enfim, as marcas e os sintomas deixados no corpo em virtude dessa irradiação do corpo-no-mundo. Como diz na Carta a Mondrian, "a solidão, o frio, o medo do medo" são sentimentos que surgem na interação com o outro, com o mundo.[10]

A precariedade não aparece como conceito nos textos de Clark, mas como figura enigmática, fragmentária, sem grandes desenvolvimentos teóricos. Surge pela primeira vez em 1963 no artigo intitulado Do ato. A artista refere-se à dinâmica do espaço de troca e permeabilidade que age na estrutura de *O dentro é o fora*: "Em seu diálogo com minha obra *O dentro é o fora*, o sujeito atuante reencontra sua própria precariedade".[11] O termo emerge outra vez no catálogo da exposição Opinião 66: "Proponho a comunicação do ato na imanência e do precário como novo conceito de existência, contra toda a cristalização do fixo e a duração da transcendência". Nesse trecho, a precariedade aparece ligada à imanência da vida, ao regime de presença próprio do ato, o aqui e agora da ação efêmera, experiência que condiciona a existência ao devir, ao movimento e à mudança.

Há nesses fragmentos uma convicção que se aprofundava na cultura artística dos anos 60 e 70, com ecos até hoje. Trata-se da descoberta do corpo, da vulnerabilidade da vida, do descentramento do sujeito humano, mas também dos sofrimentos com as perdas dos vínculos e a ausência do outro. Se tomamos o problema do espaço instaurado em *O dentro é o fora,* a precariedade remete à espessura do corpo, à continuidade da vida no ambiente, à dependência em relação aos objetos

10 Clark, Lygia. "Carta a Mondrian". In: Clark, Lygia. *Lygia Clark.* Fundació Antoni Tapies, Barcelona, 1998, p. 114-116.

11 Clark, Lygia. "Do ato". In: Clark, Lygia. *Lygia Clark.* Fundació Antoni Tapies, Barcelona, 1998, p. 164-165.

e corpos. A espessura do corpo foi trabalhada pelo cubismo como intercâmbio entre o espaço e a figura no plano pictórico. Segundo Rodrigo Naves, o cubismo operava uma continuidade entre as figuras e o meio circundante, sem "as antigas imunidades recíprocas".[12] "O desenho de um rosto tem sua completude para o que estava ao lado", esclarece o historiador, para quem o "descentramento" na unidade realista da figura nos obrigou "a abandonar a possibilidade de uma ordenação que reunificasse tudo de maneira pacífica". [13]

O descentramento do sujeito operado em *O dentro é o fora* não envolve a figura representada como no espaço pictórico cubista. Tampouco refere-se à forma, mesmo que precária e incerta, do último Mondrian. No âmbito do processo de Lygia Clark, a precariedade não é uma forma. Remete à experiência da incompletude e da vulnerabilidade do corpo. A precariedade vincula-se às imagens do corpo que experimenta, olha, entra em contato, age, manipula. Em *Caminhando*, o ato de cortar o papel contínuo da fita de Möbius não é externo ao sujeito que corta. Ele precisa girar o papel com a forma do infinito e, simultaneamente, mover seu próprio corpo para seguir o caminho daquele espaço. Todo esse movimento gera sentidos como efeito desse ato no tempo. O ato involuntariamente ergue sintomas vinculados a esse devir do ato de cortar e ao tornar-se a qualidade cortante do papel. Lygia escreve de modo sintético: "O ato é o que produz *Caminhando*".[14] O ato produz o corpo-no-papel-junto-a-tesoura, ou seja, a qualidade do cortante que não é um atributo, mas um efeito, um sintoma, uma imagem

12 Naves, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira.* São Paulo: Ática, 1997, p. 131-143.

13 Idem.

14 Clark, Lygia. "Caminhando". In: Clark, Lygia. *Lygia Clark.* Fundació Antoni Tapies, Barcelona, 1998, p. 151-152.

do ato. O ato exibe a materialidade das relações do corpo com o mundo, a continuidade desse corpo sem as imunidades recíprocas de que fala Naves. *Caminhando* realiza-se no ato que dissolve, segundo a artista, os hábitos relacionados às direções espaciais como direita-esquerda, anverso-reverso, etc. "Ela (a obra) nos faz viver a experiência de um tempo sem limites e de um espaço contínuo", comentou Clark.[15] Em *Caminhando,* o espectador não manipula um objeto externo. Ele produz um gesto que salienta a não polarização entre as faces do corpo-mundo, vivenciando uma experiência de reversibilidade entre os lados alternantes do sujeito-objeto, os sentidos do espaço-tempo.

A relação do espectador com *O dentro é o fora, O antes é o depois,* mas também com *Trepantes,* de 1965, não era a da interação como experimentada com os *Bichos*, nem a do ato manual praticado em *Caminhando*. Esses objetos tridimensionais realizados entre 1963 e 1965 não pressupõem a relação física direta para sua fruição. Eles operam em termos visuais. O ato de ver é o que executa o espectador que oscila, contraditoriamente, entre a dimensão ativa e a passiva, ambas dispostas pela dialética do olhar. *O dentro é o fora, O antes é o depois e Trepantes* assumem a distância para que esse ato possa ser efetuado implicando a atividade dos movimentos internos e a passividade que permite a entrada dos movimentos externos. Os objetos tridimensionais de Lygia Clark dessa fase, percebidos em sua forma de espaço contínuo infinito e reversível, apresentam a "dupla distância" de que fala Georges Didi-Huberman, a presença do distante, "um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo

15 Idem.

olhado".[16] Nessas obras, algo se revela visualmente, embora nada esteja representado.

Em *O dentro é o fora, O antes é o depois* e os *Trepantes* não há separação entre ver e ser visto no espaço e no tempo, do mesmo modo que com os *Bichos* não há divisão entre tocar e ser tocado. Ver e tocar são atos complementares. A estrutura contínua dos trabalhos de 1963 ativa acontecimentos no corpo, tudo ocorrendo na imanência do espaço visual corpóreo, o olho agindo como uma mão que toca e é tocada em retorno. A partir do plano liso e infinito da fita de Möbius, dobrado, sem fronteira definida, dá-se um acontecimento, o lampejo de imagens involuntárias. A espessura entre o olhante e o olhado constitui um fenômeno de presença corpórea, um sintoma, uma "fantasmática do corpo", para usar a expressão que a artista acionaria uma década mais tarde, em 1974.

Ver é perceber-se dividido, é sentir a estranheza que atinge o si mesmo e o despe de sua própria identidade, revogando sua desobrigação em relação ao outro, desfazendo sua imunidade. Ver é sentir-se atingido pelo outro, um fora que se manifesta irradiando-se misteriosamente na imanência do espaço espesso e sem limite do corpo-no-mundo. Lygia Clark prenuncia em seus trabalhos aquilo que o teórico e crítico literário Tzvedan Todorov denominou, anos mais tarde e no âmbito da antropologia geral, de "incompletude constitutiva" do sujeito humano, predisposição para o mundo social e para o outro.[17]

Essa dinâmica de descentramento e de incompletude constitutiva do sujeito iria manifestar-se também nos trabalhos interativos

16 Didi-Huberman, Georges. *O que vemos, o que nos olha.* Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 147.

17 Todorov, Tzvetan. *A vida em comum: ensaio de antropologia geral.* Tradução de Maria Angélica Deângeli e Norma Wimmer. São Paulo: Unesp, 2014, p. 91.

da fase Nostalgia do corpo – *O eu e o tu: série roupa-corpo-roupa* (1967), *Diálogo: Óculos* (1968), *A casa é o corpo* (1968). A dinâmica que opera na interação de presença física em *A casa é o corpo* gera sintomas no participante, traços fantasmáticos do tipo "penetração, ovulação, germinação, expulsão"[18], imagens da experiência originária do "eu" e da qual não pode se dar conta. É a obra que o interpela, que o toca interrogando-o: "quem és tu?", "de onde vens?". Sem poder reconstituir toda essa narrativa de sua individuação, o espectador "reencontra sua precariedade", diz Clark.

Enquanto *O dentro é o fora* e *O antes é o depois* operavam por meio da dialética do olhar, revelando a precariedade da vida, essa epifania visual ocorre em *A casa é o corpo* no regime da interação e da presença. Os trabalhos das duas fases geram traços fantasmáticos em virtude da relação com o outro – um objeto visto ou um corpo em contato. O espaço contínuo de *O dentro é o fora*, o tempo em dilatação de *O antes é o depois* e a primazia da relacionalidade sugerida nos *Trepantes* devido ao apoio necessário aos objetos são problemas que Lygia Clark não mais abandonará, ainda que sua obra se transforme a ponto de privilegiar a terapia em detrimento da arte. A relacionalidade irá se manifestar nos objetos da fase terapêutica nomeada por Clark de Estruturação do self (1976) como figura do corpo dependente do outro. O outro não servirá apenas de apoio, como nos *Trepantes*, mas corresponderá ao vínculo constituinte primário. Clark assim explica esse elo entre o sujeito e o objeto relacional: "os dois corpos são como vasos comunicantes, continente em que a criança não diferencia o que é ela e o que é o objeto".[19] O

18 Clark, Lygia. "A casa é o corpo. Penetração, ovulação, germinação, expulsão". In: Clark, Lygia. *Lygia Clark*. Fundació Antoni Tapies, Barcelona, 1998, p. 164-165.

19 Clark, Lygia. "Estruturação do self". In: Clark, Lygia. *Lygia Clark*. Fundació Antoni Tapies, Barcelona, 1998, p. 321. Catálogo.

participante experimenta as relações primárias de constituição do "eu" oriundas de outro lugar que não o "si mesmo". As referências de Lygia Clark na construção dos objetos relacionais vieram, entre outros autores, do psicanalista D. W. Winnicott, que se afastava do modelo pulsional e concebia "a subjetividade centrada na interdependência indivíduo-ambiente".[20]

Os objetos relacionais surgiram de peças realizadas em 1966, entre as quais encontra-se *Desenhe com o Dedo,* discutida mais adiante neste ensaio. Esse retorno a 1966 mostra que o problema ético-artístico da precariedade surgido em 1963 e reafirmado no catálogo da exposição Opinião 66 não seria abandonado mesmo na fase terapêutica. Seja no regime de presença corporal das proposições que envolvem a proximidade e o toque, seja no regime visual de obras que envolvem a distância, os trabalhos de Lygia Clark a partir de 1963 sugerem essa imagem da precariedade como abertura do corpo ao olhar e ao toque do outro, contato que favorece o cuidado ou permite a violência. A incompletude, a relacionalidade e a dependência do sujeito são imagens da precariedade. Em 1967, quando realiza a proposição *O eu e o tu: série roupa-corpo-roupa* (1967), Clark elaborava a figura da precariedade no regime da presença e do toque. Mas no ano seguinte, quando realiza *Diálogo: Óculos* (1968), a proximidade da presença e a dupla distância do olhar mostram-se como dois lados do mesmo espaço-tempo espesso do elo compartilhado entre o si mesmo e o outro. Os objetos relacionais pretendem elaborar a fantasmática do sujeito em razão de sua vulnerabilidade, seu vínculo com outros corpos.

20 Leitão, Heliane de Almeida Lins. "O self no espaço compartilhado: a subjetividade relacional em Winnicott". *Ecos: Estudos contemporâneos da subjetividade*. Vol. 7, N. 1. (2017), p. 48-58. Disponível em http://www.periodicoshumanas.uff.br/ecos/article/view/1909.

Pode-se pensar, a princípio, que foi por meio dos *Bichos* (1960-1963) que Lygia Clark elaborou o sujeito corpóreo e relacional. O espectador descobre seu próprio corpo agindo sobre o *Bicho* que lhe devolve movimentos. A artista tinha consciência dessa reversibilidade: "Na relação que se estabelece entre você e o *Bicho* não há passividade, nem sua nem dele".[21] Havia atividade por parte do espectador que manipulava e interagia fisicamente com aquele objeto igualmente ativo que lhe devolvia movimentos. Um *Bicho* de Clark tinha uma vida, um corpo. A constituição técnica do trabalho é o que outorga aos *Bichos* a condição de viventes. Os *Bichos* transformam-se na relação com um outro corpo. Não se modificam apenas como forma extensiva no tempo mecânico de "um dia depois do outro", mas como força intensa franqueando seu caminho no tempo interior. A essa concepção do tempo Clark chamava de absoluto.[22] Diante das variações da experiência lúdica com um *Bicho*, o participante descobre-se ser-no-mundo. Nas palavras do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty: "É por meu corpo que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo 'as coisas'".[23] A não passividade dos *Bichos* revela ao sujeito seu corpo-próprio, corpo situado no espaço contínuo partilhado com outro.

As *Máscaras sensoriais* realizadas no mesmo ano de *O eu e o tu* propiciam igualmente estímulos vindos do mundo externo (dos materiais da máscara) com os quais o participante interage. A subjetividade mostra-se intersubjetividade, uma vez que esse outro externo não pode ser reduzido a um objeto da consciência

21 Clark, Lygia. "Bichos". In: Clark, Lygia. *Lygia Clark.* Fundació Antoni Tapies, Barcelona, 1998, p. 121. Catálogo.

22 Clark, "Lygia". *Lygia Clark.* Fundació Antoni Tapies, Barcelona, 1998, p. 144. Catálogo.

23 Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da percepção.* Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 253.

ou do conhecimento. Trata-se do corpo como lugar do vínculo entre um "eu" e um tu, dependência que gera experiências de ausência, perda, medo, angústia, sensações e emoções que podem levar o sujeito a assumir sua precariedade ou a procurar a solidão. Nas palavras de Clark: "O participante, ao pôr a máscara, experimenta sensações novas que oscilam desde a integração com o mundo que o rodeia até uma interiorização que chega ao isolamento absoluto".[24] Dos *Contra-relevos* até os *Bichos*, o plano vai ganhando cada vez mais a espessura voluminosa do corpo, os afetos adquiridos no contato com a vida, com o outro, com o mundo. A solidão, o frio, o medo são sentimentos que surgem na interação do sujeito com o outro, mas também com a linguagem e as normas que regem o mundo no qual ele se encontra. Foi nesse sentido que Suely Rolnik compreendeu as práticas dos anos 60 até 70, em particular o *Caminhando* de Lygia Clark, como forma da micropolítica que enfrenta "o modo de subjetivação sob domínio do inconsciente colonial-capitalístico".[25]

Até as últimas experiências de Clark, os problemas da prática ambiental da artista – a porosidade entre o dentro e o fora, um espaço sem frente nem verso, um tempo sem antes nem depois, a relacionalidade entre o eu e o outro – resvalam na condição da precariedade humana, na dependência do sujeito em relação ao outro e nos sofrimentos advindos dessa condição. As obras de todo esse período abraçam a experiência lúdica do contato, mas com a pretensão de proporcionar o reconhecimento da vulnerabilidade do corpo não somente ao tato e cuidado do outro, mas também à violência dos discursos constituintes da subjetividade.

24 Clark, Lygia. "Máscaras sensoriais". In: Clark, Lygia. *Lygia Clark.* Fundació Antoni Tapies, Barcelona, 1998, p. 221. Catálogo.

25 Rolnik, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada.* São Paulo: n-1 edições, 2018, p. 52.

Da precariedade como dependência em relação ao outro

Não há indicação de onde Lygia Clark teria retirado o termo precariedade, mas pode ter surgido do contato com algumas das *Petites statues de la vie précaire* de Jean Dubuffet. Na avaliação de Paulo Henkenhoff, entretanto, essas peças não têm qualquer relação formal com as de Clark:

> Sem influência formal sobre Clark, a efemeridade, mais que a maciez, dessas esculturas introduz a "precariedade" que, para Clark, está nos materiais e nas próprias situações de experiências propostas pela arte frente à incalculabilidade da vida".[26]

Segundo o crítico e curador carioca, a precariedade em Clark está nos materiais, mas também nas experiências sugeridas por suas proposições. Seria preciso, contudo, reavaliar a primeira parte dessa afirmação. Se consideramos apenas o plástico usado pela artista, suas características são a durabilidade, a estabilidade e a resistência à contaminação do exterior. Não podemos afirmar que o plástico seja um material precário, a menos que com esse termo pretendamos significar pobreza, baixo valor de mercado, circulação corriqueira, banalidade, falta de nobreza artística. Os outros materiais utilizados – o ar, a água, a pedra, os tubos plásticos, as bolas de ping-pong, o tecido do *Túnel* e de *A casa é corpo* – são igualmente de fácil aquisição. Mas esse não é o sentido que parece evocar a artista, uma vez que seus trabalhos criam imagens diferenciadas da relacionalidade, da dependência, da reversibilidade entre os espaços do eu e do outro, da vulnerabilidade do corpo, da incerteza. São múltiplas e variadas as experiências promovidas com o ato do olhar, a manipulação, o ato físico, a troca sensorial, mas o polo aglutinador dos trabalhos é a precariedade como condição da existência. As imagens da precariedade da vida galgam o ambiente, erguem-se do tempo nos objetos tridimensionais realizados com a forma da fita de Möbius – *O dentro é o fora, O antes é o depois* –, nas proposições da fase Nostalgia do Corpo – *Desenhe com o dedo, Livro sensorial, Respire comigo* –, nas vivências de *A casa é o corpo, Máscaras sensórias*, *Diálogo: Óculos* –, nas experiências coletivas da Fantasmática do corpo – *Túnel, Baba antropofágica, Rede de elásticos* – e nos objetos relacionais de Estruturação do Self.

A precariedade aparece como uma força em virtude da abertura das estruturas e da incerteza das situações. Surge como efeito lacunar dos processos sem resultados precisos, das relações contingentes, mas também dos materiais insubordinados à ideia ou forma que pudesse, de fora de sua concretude relacional, espacial e temporal, fixar-lhes uma fisionomia, um conteúdo, uma substância. A figura da precariedade é fenômeno incerto resultante do processo e da experiência com os trabalhos. Ela implica a transitoriedade, a passagem, o devir, o tempo, a mortalidade, a vulnerabilidade, o desamparo, mas também a agência, o ato, a ação. Essas experiências não poderiam ser figuradas por formas fixas ou estruturas ideais, racionais ou utópicas, porque envolvem a incerteza da relação, do devir, da ação, da transformação. A precariedade como figura no trabalho de Clark implica, sobretudo, a condição de exposição do sujeito a outros corpos, ao espaço, ao mundo e às normas sociais, essas últimas consideradas durante a fase terapêutica como condutas e condicionamentos adquiridos através das relações primárias que constituem o "eu" na sociabilidade. Era necessário para Lygia Clark que a precariedade fosse experimentada pelo sujeito e no corpo – emoções, desejos, medos, angústias – como uma revelação concreta e física de seu real descentramento para que a arte pudesse alcançar sua feição ética e política.

26 Herkenhoff, Paulo. *Lygia Clark*. In: Clark, Lygia. Fundació Antoni Tapies, Barcelona, 1998, p. 44.

A virada para os materiais baratos e os objetos encontrados acontece na cultura artística crítica da década de 60 e 70 no Brasil. Nos trabalhos de Lygia Clark essa virada implicava também formas não disciplinadas, relações de contato, processos rebeldes aos resultados e aos produtos acabados que pudessem corresponder a uma ideia prévia ou convencional do que seja arte. Quando Clark deu início ao uso de materiais prosaicos, a precariedade já constituía um problema em seus processos e prática. A virada para os materiais ditos "precários" ocorre vinculada aos problemas do ato como experiência do efêmero – "tempo sem limite e de um espaço contínuo" – e em função de emoções e desejos advindos da experiência do descentramento do eu.[27]

Esse foi o caso da proposição desenvolvida para a exposição Opinião 66, *Desenhe com o dedo,* realizada com material plástico industrializado confeccionado na forma de uma pequena bolsa com água. O espectador devia seguir a instrução sugerida no título e entrar em contato com o corpo-plástico usando apenas o dedo. A proposta não consistia em manipular objetos dobráveis como os *Bichos*, nem tampouco executar um ato sugerido como em *Caminhando*. Havia uma instrução imperativa, uma regra prescrita no título. Para vivenciar a obra, o espectador precisaria submeter-se à ordem de um outro, mas o que experimenta é um ato comprometido com a impossibilidade. O desenho que ele realiza desaparece no mesmo movimento de seu gesto. Efetuar o ato seguindo a prescrição acarreta a perda, o fracasso, o sofrimento, o medo, a angústia.

O espectador toca a bolsa plástica, mas ela tem seus próprios movimentos. Ela retorna ao participante não a imagem de seus movimentos, mas a mobilidade das imagens, as perdas, os desvios, a incerteza de seu próprio ato. A ordem prescrita é a condição do ato, mas a possibilidade do ato envolve a contingência, o imprevisto, as transformações. Mais uma vez destaca-se o corpo em seu volume expandido, a reversibilidade entre passividade e atividade, a porosidade entre o eu e o outro. Mas em *Desenhe com o dedo*, ao contrário de *O dentro é o fora*, enfatiza-se a efemeridade, a instabilidade, o fracasso.

A estruturação do dispositivo criado, a bolsa, promove e gera a experiência do contato com o outro, as mudanças ocorridas em virtude do contato, as emoções e o desejo inesperado em virtude do fracasso, da perda, da impossibilidade de fixação, da movimentação do corpo-plástico. A princípio, o espectador vive o prazer da brincadeira do desenho sobre a água, mas logo percebe a impermanência das formas e a maleabilidade da matéria. A forma escapole, desliza, roça o amorfo, tangencia o informe. A figurabilidade de *Desenhe com o dedo* abarca o espaço do jogo, mas também o da angústia e da incerteza. O toque com o dedo no corpo-plástico gera imagens ambivalentes. Brincamos com uma superfície em que nada se mantém fixo, onde tudo é instantaneamente apagado. A sensação flácida, amorfa, inerte da bolsa plástica faz oscilar a experiência entre a leveza da brincadeira familiar e a gravidade do inquietante.

Na segunda metade dos anos 60, Lygia continuaria suas pesquisas com os materiais banais. Mas com diferenças sutis entre os processos. Enquanto em *Desenhe com os dedos* a relação acontece com um objeto, em *Diálogo com as mãos*, há outro participante. Nos dois casos, o sujeito se desapossa de si mesmo como consciência e descobre o corpo, a vulnerabilidade física em virtude do contato. Em texto publicado em Paris em 1973, L'Art, c'est le corps, Clark afirma que as proposições dessa fase, Nostalgia do corpo, levam em conta a necessidade de "tomar consciência do nosso próprio corpo". E volta a mencionar o

27 Clark. Ibidem, 1998, p. 151-152.

termo precariedade nesse texto ao enunciar: "Essa sensação de precariedade deve ser absorvida na imanência do ato de descobrir o sentido da existência".[28] Numa carta a Hélio Oiticica de 1974, ela anuncia: "É a fantasmática, aliás, que me interessa, e não o corpo em si".[29] A segunda parte do enunciado é estranha, afinal o que seria um corpo em si se o corpo figurado nos trabalhos da artista desde 1960 sempre foi em relação? Talvez estivesse compreendendo nesse momento que as proposições "terapêuticas" tinham a força da figurabilidade dos sintomas, dessa fantasmática, que havia nos trabalhos "artísticos". Nessa época, a preocupação consciente da artista volta-se para o tratamento dos traumas da formação do "eu" – a relação estruturante com o outro ou outros, a abertura perceptiva e motora para o mundo, a opacidade do sujeito ao "si-mesmo", sua origem irrecuperável. Mas as estruturas abertas de *O dentro é o fora*, *O antes é o depois*, *Trepantes*, as proposições *Caminhando, Desenhe com o dedo*, *O eu e o tu* (da série Roupa-corpo-roupa) mostram que o termo precariedade enunciado pela artista desde 1963 vinculava-se a uma certa imagem da vida, à condição de interdependência do sujeito, à permeabilidade e exposição do corpo ao outro e ao mundo.

Ao revirar os sedimentos silenciosos da vida e as convenções consolidadas da arte, Lygia Clark alcançou produzir outra imagem do humano, não mais como ideia utópica de uma vida construída e estável, mas como relação incerta e inconstante com o outro, o mundo, as normas sociais. Descentralizando o corpo, articulando a continuidade do espaço entre o interior

28 Clark, Lygia. Capturar um fragmento de tempo suspenso (fragmento de L'Art, c'est le corps). In: Clark, Lygia. *Lygia Clark.* Fundació Antoni Tapies, Barcelona, 1998, p. 187-189. Catálogo.

29 Clark, Lygia. Oiticica, Hélio. *Cartas (1964-1974)*. Organização por Luciano Figueredo. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p. 223.

e o exterior, estruturando relações, promovendo contatos e diálogos, as obras e proposições de Lygia Clark geravam imagens da porosidade do corpo, lascas, estilhaços, centelhas insubordinadas à ordem e às normas incorporadas, figuras imperfeitas, incertas e contingentes da vida. A artista alemã Hito Steyerl apresentou no início do novo milênio, muito tempo após a morte de Lygia Clark, uma definição que faz jus ao trabalho da artista carioca. "A imagem pobre é um trapo ou um frangalho".[30] As imagens-trapo são os restos e sintomas de nossas relações irrecuperáveis, de nossos vínculos com o outro, aquilo que sobrou dos encontros, das perdas e mortes, o vazio pleno, a noite. Lygia Clark não criava formas com sentidos acabados, mas proposições que ocasionavam oportunidades para que as imagens-trapo e a fantasmática do corpo pudessem ascender no ambiente da arte.

30 Steyerl, Hito. "In defense of the poor image". *E-flux Journal*, nº 10, nov. 2009. Disponível em: https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image.

"OS LOUCOS DO SERTÃO": AS IMAGENS DIALÉTICAS DO MITO E DA HISTÓRIA EM *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO*

PEDRO HUSSAK

Influências

Com relação aos princípios estéticos que guiam *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o filme *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* representa uma inflexão: se a construção de uma *estética da fome* exigia o P&B, Glauber Rocha agora fazia sua primeira experiência em cores. Filmado na cidade de *Milagres* no sertão da Bahia, o filme trabalhou com o conceito de *tropicolor*, ou seja, a busca de um tipo de cor tropical. As cores não deveriam ser apenas um elemento acessório, mas desempenhar um papel fundamental na *mise-en-scène* do filme, de modo que o diretor de fotografia, Afonso Beato, usou uma palheta com variações bastante saturadas do verde, amarelo e vermelho, dando um tom *kitsch* para o filme. Sem dúvida, deve-se atribuir essa escolha à influência do Tropicalismo que, diferentemente de uma ideia ligada à penúria, visava apresentar o Brasil como um país exuberante. Assim como se pode associar a estética da

fome a autores como Graciliano Ramos e João Cabral de Mello Neto – que ademais traziam ao modernismo um rigor formal –, pode-se ver agora uma carnavalização, tal como proposta pelos princípios da antropofagia – que estava sendo retomada, particularmente graças à encenação de *O Rei da Vela* por José Celso Martinez Correa em 1967 –, de Oswald de Andrade. No mesmo período, o "Penetrável" *Tropicália* criado por Hélio Oiticica fazia uma síntese entre princípios construtivos – os quais também influenciaram Glauber Rocha como se pode ver no curta *O Pátio* (1959) –, e elementos ligados a certa ideia de brasilidade. Além disso, via-se o nascimento do *Tropicalismo* com Caetano Veloso, para quem, aliás, *Terra em transe* foi uma grande referência na concepção do movimento.

O dragão faz uso do plano-sequência, cuja influência, pouco citada entre os críticos, é de Straub & Huillet, em particular em *Chronik der Anna Magdalena Bach*, que embora fosse completamente diferente dos seus, era um um dos filmes preferidos de Glauber Rocha. O plano-sequência aparecia como uma contraposição ao plano/contraplano hollywoodiano na medida em que permitia uma visualização total da cena, proporcionando uma visão crítica por parte do espectador.

Inspirado em dois *westerns* norteamericanos: *No name on the bullet* (1959) de Jack Arnold e *Ride the high country* (1962) de Sam Peckinpah, o filme dialoga bastante com esse gênero, tanto na questão da construção narrativa quanto na construção dos planos gerais de paisagens desérticas, no caso do filme brasileiro, o *Sertão*.

O filme cria uma atmosfera de "Sertão medieval", já explorada por João Guimarães Rosa, a quem, aliás, há uma referência clara na construção da personagem de *Mata Vaca* e seus jagunços vindos de Minas Gerais. No entanto, se a atmosfera é medieval, a iconografia do mito de São Jorge, como bem mostra o belo

texto sobre essa temática de Rosa Penna[1], a atriz que representa a personagem da santa, é renascentista e pré-renascentista; em particular deve-se destacar a referência às pinturas *Battaglia di San Romano*, (1438) e *San Giorgio e il drago* (1456) de Paolo Uccello. Iconografia renascentista essa que entra em relação com pinturas modernistas fortemente influenciadas pela arte popular de Djanira e Volpi.

Pode-se verificar um traço da cultura brasileira, conhecido como *múltipla pertença religiosa*: a Santa é ao mesmo tempo Santa Bárbara e Inhansã, e Antão, São Jorge e Oxóssi.

Enquanto em *Deus e o Diabo* vê-se uma encenação claramente brechtiana, em *O dragão* verifica-se preferencialmente a presença de um teatro ligado aos princípios de Antonin Artaud, dado que a violência aqui é ritualizada, e as próprias práticas culturais e religiosas dos habitantes de Milagres, cidade onde foram feitas as filmagens, são incorporadas com seus cantos e danças.

Finalmente, além dos cantos populares entoados pelos habitantes de Milagres, Glauber Rocha usa ainda na música o dodecafonismo de Marlos Rodrigues – como por exemplo, na cena do professor e Laura ao lado do cadáver de Mattos –, e a literatura de Cordel, tão característica do Sertão do Nordeste brasileiro.

Todas essas referências heteróclitas que vão de Straub a Peckinpah, passando pela Renascença, além de inúmeros elementos da cultura popular inserem o filme naquele traço neo-barroco da cultura brasileira de fazer uma colagem de elementos, suprimindo as hierarquias entre o "erudito" e o "popular".

1 Texto publicado em um jornal comemorativo do lançamento do DVD de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

O dragão foi um grande sucesso no festival de Cannes de 1969, onde Glauber Rocha recebeu o prêmio de melhor direção além de muitas propostas, as quais resultaram na produção de *Der Leone have sept cabezas* e *Cabezas cortadas*, filmados no ano seguinte e a possibilidade não realizada de uma adaptação de Faulkner nos EUA. Segundo a crítica Sylvie Pierre, a recepção de *O dragão* pela esquerda europeia, em particular a francesa, foi entusiasta em função de um contexto muito particular: a geração de 1968 que viu a classe operária europeia abandonar a vocação revolucionária atestada por Marx pela adoção de uma posição reformista, ligada ao estado de bem estar social, passou a confiar que a revolução deveria vir do terceiro mundo, apostando nos grupos armados de esquerda na América Latina e nas lutas de independência na África[2]. O *dragão* apareceu, pois, como uma das grandes expressões artísticas do terceiro mundismo, e das expectativas que a esquerda europeia nutria na época.

Teleologia e emancipação

Após contextualizar as influências do filme, começo minha abordagem de *O dragão* a partir dos temas da *teleologia* e da *emancipação,* que expressam um paradoxo no discurso cinematográfico glauberiano: por um lado, a crença – ligada à afirmação de Lenin em 1924 que dizia que "de todas as artes, o cinema é a mais importante de todas" –, de que o cinema deveria desempenhar um papel importante no processo de transformação real da sociedade; por outro, a crítica feroz aos equívocos políticos da esquerda, como o seu paternalismo em relação ao povo. Esse paradoxo concerne à própria oscilação da direita para a esquerda e vice-versa da personagem de *Terra em Transe*, Paulo Martins, que, como sabemos, é um alter ego de Glauber. Bem antes do espanto causado pelas suas declarações elogiosas a Golbery e Figueiredo no final dos anos 1970, a recepção de *Terra em transe* no momento de seu lançamento já havia oscilado entre chamar o filme de "fascista" ou de filme de "extrema esquerda".

Gostaria de retomar essa dialética entre direita e esquerda que atravessa Glauber posteriormente. Por enquanto, trata-se de marcar outro paradoxo: por um lado, a ideia de que o cinema deveria ter um papel na transformação social; por outro, a crítica a uma ideia pedagógica da arte, como aquela defendida pelo CPC da UNE, por exemplo.

O crítico Ismail Xavier, de modo geral, em suas análises busca ver em que medida os filmes de Glauber apontam para uma dimensão de transformação social futura. No caso de *Deus e o Diabo*, ele identifica três momentos: o casal Manuel e Rosa e sua vida miserável; a decisão de seguir o Beato Sebastião e finalmente a chegada do grupo de cangaceiros de Corisco. Ao mostrar que para Glauber essas duas decisões existenciais não configuram uma solução para o problema político do povo, Xavier sustenta que na corrida final de Manuel e Rosa, o cantador de cordel termina a fábula, fechando o mito em si. No entanto, ao continuar o *traveling* sem as duas personagens correndo e terminar a sequência no mar, o filme em certo sentido realiza a profecia do Beato Sebastião: o sertão virou mar. Desse modo, a visão do mar assinalaria a abertura de um horizonte futuro e portanto seria possível descobrir um sentido teleológico da História subjacente[3].

2 Pierre, Sylvie. " Glauber Rocha ". Paris : *Cahiers du cinéma*, 1987, p. 25. (Collection " Auteurs ")

3 Xavier, Ismail. "Deus e o diabo na terra do sol: as figuras da revolução". In: XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 90-92.

Isso não ocorre em *Terra em transe*, segundo Xavier, pois as ambiguidades e a decadência de Paulo Martins não deixam nenhuma esperança[4]. Já em *O dragão*, Xavier aponta a esse respeito, para um final ambíguo, pois se o fato de Antônio das Mortes e o professor de história estarem lado a lado em um tiroteio com os jagunços do Coronel Horácio aponta para uma dimensão *pedagógica* na medida em que expressa a necessidade de resistência com relação ao endurecimento da ditadura após 1968, estranhamente, depois da luta, vê-se uma imobilidade das personagens vitoriosas, sugerindo uma reversão da cena de ação anterior. Após derrotar o Coronel Horácio e seus jagunços, os vitoriosos não sabem mais o que fazer[5].

Embora Xavier argumente que o cinema de Glauber não permite encontrar soluções políticas fáceis, e que emancipar não significa uma pedagogia imediata para a ação política, creio que, por outro lado, o fato de ele atribuir à cena final um *pessimismo* quanto às possibilidades políticas de transformação social na época, indica claramente que interpreta a obra de Glauber Rocha a partir de uma concepção teleológica da História.

Não tenho grandes diferenças com as leituras que Xavier faz de Glauber Rocha, ao contrário, creio que elas seguem sendo canônicas, mas gostaria, por meu lado, de tecer algumas considerações relacionadas ao imobilismo do final de *O dragão* a partir de um modelo de historicidade diferente do teleológico. Para tanto, recorro ao conceito que Walter Benjamin quis opor à síntese dialética da história, a *dialética na imobilidade* (*Dialektik im Stillstand*), a qual é resultante de outro conceito: *imagem dialética*. Gostaríamos de sugerir que em o *dragão*, a paralisação da história serve para construir um tipo específico de imagens dialéticas: aquelas que articulam o mito e a história.

4 Xavier, Ismail. "Terra em transe: alegoria e agonia". In: XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 65.

5 Xavier, Ismail. "O dragão da maldade contra o santo guerreiro: mito e simulacro na crise do messianismo". In: XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. Op. cit., pp. 289. 298.

São Jorge e o dragão

O título internacional do filme, *Antônio das Mortes,* refere-se ao sucesso da personagem na sua aparição em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, sendo portanto uma decisão comercial: o *dragão* foi financiado pela televisão alemã que pretendia também fazer uma série televisiva com a personagem. Como já foi dito, o filme foi um grande sucesso no momento de seu lançamento na Europa, merecendo uma capa dos *Cahiers du cinéma* na França.

O título em português, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro,* acentua a referência ao mito de São Jorge e o Dragão, cujos papeis serão simbolicamente representados por diversas personagens do filme. No entanto, se as personagens são propriamente *arquetipicas*, elas, ao contrário da concepção jungiana, não possuem uma rigidez fixa visto que estão sempre em transformação, como é o caso do arrependimento de Antônio das Mortes.

O cenário do filme é uma cidade fictícia chamada *Jardim das Piranhas*, no sertão da Bahia. Uma parte das personagens mora ali: um professor de história decadente e alcoólatra que dá aula para as crianças na praça; um padre; o latifundiário da cidade, o coronel Horácio, cego e doente e ajudado por seu empregado Batista; o comissário Mattos, que quer trazer o progresso para a região e fazer a "reforma agrária"; Laura, a esposa do coronel e amante de Mattos, que sonha em fugir da cidade para uma vida mais interessante. Nesse cenário, aparece uma trupe: a santa, o negro Antão e o cangaceiro Coirana (uma referência a um tipo de

serpente), que faz uma fanfarra na cidade, dissipando a pretensa harmonia que reinava ali. Uma personagem importante é o *povo*, representado – como também Pasolini gostava de fazer em seus filmes –, pelos próprios habitantes da cidade de *Milagres,* que serviu como cenário para o filme.

O enredo trata da chegada da trupe, que, em particular pela presença de Coirana, que se dizia um cangaceiro, cria uma desarmonia na cidade. Um professor de história, que dá aula precariamente em uma praça de Jardim *das Piranhas*, pergunta às crianças as datas nacionais do Brasil: a independência; a abolição da escravatura; a proclamação da República, além da data da morte de Lampião. Temendo que a confusão gerada pela trupe pudesse afastar os investimentos que ele imagina levar à região, Mattos – ainda que o Coronel, que pensava que seria melhor resolver o caso com as forças policiais, tivesse tentado dissuadi-lo disso –, parte para a cidade de Salvador para procurar Antônio das mortes, mas antes que ele o encontre, é possível ver um desfile de 7 de setembro, a data da independência do Brasil, o que se configura como uma referência muito sutil à ditadura, dado que estes desfiles, que mobilizavam todas as escolas do país, faziam parte da propaganda do governo autoritário para estimular o sentimento patriótico contra o perigo do "inimigo interno". Aposentado e acreditando que o tempo dos cangaceiros havia passado, Antônio das Mortes coloca em dúvida que ele seja verdadeiramente um cangaceiro, mas assim mesmo decide ir para cidade, desde que não seja pago, pois, para ele, não é questão de dinheiro, mas de encontrar-se com o seu destino.

Já na cidade, em uma luta teatralizada, Antônio, o dragão, fere São Jorge, Coirana, não o matando por causa da intervenção da Santa, que gera nele uma série de sentimentos a ponto de fazê-lo arrepender-se de seus crimes.

Na confusão gerada pelo duelo, o Coronel Horácio, que não quer nada além de "paz", dá farinha ao povo e, considerando que estava novamente diante dos "loucos do Sertão" – Lampião, Antônio Conselheiro – decide contratar o grupo de jagunços de Mata Vaca, que chegará de Minas Gerais.

Em uma intriga shakespeariana, Laura pede a Mattos que mate Batista, mas, com medo, este pede o serviço a Antônio, que, por sua vez, recusa-se. Neste momento, Batista revela a Horácio a traição de Laura e antes que se iniciasse uma caçada a Mattos, ela mesma decide matá-lo com várias facadas. Em seguida, o professor leva o corpo de Mattos para ser enterrado, mas começa um sexo mórbido com Laura, com o padre tentando evitar a conjunção ao lado do corpo de Mattos.

Na gruta, Mata Vaca está na iminência de matar os beatos que ali se encontravam. Antão, a Santa e Antônio chegam após o genocídio e ainda que o professor estimule Antão a lutar, ele mesmo tenta fugir, sendo recuperado por Antônio que lhe mostra o corpo de Coirana como um Cristo em uma árvore.

Todos decidem lutar contra o coronel e seus jagunços. O professor e Antônio lutam lado a lado em um tiroteio perto da praça da cidade. Antão, convertido em São Jorge/Oxóssi, mata o Coronel/dragão, e após ter ganhado a luta, o grupo entra naquela imobilidade de que falei mais acima: a Santa e Antão sobre um cavalo levado pelo padre, Antônio imóvel e o professor de história com o corpo morto de Laura. Antão, a Santa e o padre partem, e Antônio segue pela estrada, onde se vê a concha da Shell, grande símbolo do progresso e do imperialismo.

História

A construção visual do filme dá sinais, na pequena cidade, do projeto de desenvolvimento do país, levado pelos militares nos anos 1970, que ficou conhecido como "milagre brasileiro": seja pelo posto de gasolina para os caminhões, seja pelos potes de óleo diesel que portam flores de plástico. A ditadura brasileira tinha um projeto para o "progresso" do país: grandes estradas cortando a floresta Amazônica, usinas hidroelétricas, etc. No entanto, não passa desapercebido ao realizador o fato de que a esquerda brasileira – ou ao menos parte importante dela – também possuía uma visão desenvolvimentista, apostando na sustentação da "burguesia nacional" que pudesse modernizar o país e diminuir a influência das potências estrangeiras. Contudo, se paradoxalmente a esquerda e o regime militar convergiam no "nacional-desenvolvimentismo", é preciso marcar que a ditadura preocupou-se apenas com o investimento no campo da economia, desconsiderando o desenvolvimento social. A riqueza gerada pelo crescimento econômico no período da ditadura não só não reduziu as desigualdades como, ao contrário, aumentou-as: a ideia de que era preciso "primeiro crescer para depois dividir" revelou-se uma falácia, e o acúmulo de capitais pelo grande empresariado e o surgimento de uma classe média contrastaram com o aumento da pobreza nas grandes cidades.

O filme, assim, propõe uma discussão sobre a História dentro de uma visão ligada ao materialismo histórico, que almeja, pela luta de classes, a superação da contradição nas relações de produção. Resulta disso o engajamento, após momentos de fraqueza, do professor – lutando para resolver os "assuntos da política" ao lado de Antônio das Mortes, que luta para resolver seus "assuntos com Deus" – engajamento que vai expressar essa concepção, simbolizando o intelectual que se coloca ao lado povo, tentando conscientizá-lo para aderir à luta política.

No entanto, se o problema do progresso é um pano de fundo importante, a própria cena emblemática do filme, Antônio das mortes caminhando pela estrada com a concha da empresa petrolífera *Shell* atrás, pode ser entendida propriamente dentro daquilo que Walter Benjamin chamou de *imagem dialética* que congela o tempo ao propor uma contradição: o símbolo moderno da civilização do petróleo em contraposição a uma personagem mítico-arquetípica.

É nesse mesmo sentido que se deve entender que a trupe que chega à cidade atrapalha o plano de investimentos de Mattos porque ressuscita os fantasmas do velho sertão: cangaceiros, santas, beatos, os "loucos do Sertão" de que fala o Coronel Horácio – ele mesmo um "louco do sertão". Por isso, antes de decidir encontrar Coirana, Antônio das Mortes, outro "louco do sertão", conta a Mattos que Lampião era, na verdade, o seu espelho, de modo que embora em lados diferentes, ambos pertenciam ao mesmo mundo.

Em 1969, o mundo dos beatos e cangaceiros, que fora retratado em um registro mítico em *Deus e o diabo*, já havia passado. Por isso, essa constelação formada na cidade institui um tempo anacrônico: o passado invade o presente e é um fantasma em relação ao futuro. O anacronismo aparece por meio dos mitos arcaicos presentes no inconsciente e que funcionam, desse modo, como uma crítica do presente. Fazer um *cinema do terceiro mundo* significa em Glauber estabelecer um horizonte estético que não seja uma imitação de princípios europeus e norteamericanos, de modo que o recurso aos mitos populares é o modo pelo qual é possível produzir uma forma artística autêntica. Dessa maneira, recuperar o mito consiste em reativar aquilo que a cultura racionalista encobriu, aparecendo aqui

como um elemento dialético que coloca a noção de progresso em uma perspectiva crítica.

Mito

O filósofo francês Gilles Deleuze, em uma passagem do seu segundo livro sobre cinema, *Imagem-tempo*, faz uma separação entre os filmes ligados ao manifesto *Estética da fome*, a saber, *Deus e o Diabo* e *Terra em transe* e os filmes seguintes, dos quais *O Dragão*, *Der Leone* e *Cabezas cortadas* são os representantes. Embora eu esteja de modo geral de acordo com esta divisão, tenho um desacordo parcial sobre o que ele diz a propósito do segundo grupo de filmes. Cito:

> Sua crítica interna ia de início liberar sob o mito, um atual vivido que seria como o intolerável, o invivível, a impossibilidade de viver agora "nesta" sociedade (*Deus e o diabo na terra do sol*; *Terra em transe*); tratava-se, em seguida, de arrancar ao invivível um ato de fala que não se poderia calar, um ato de fabulação que não seria um retorno ao mito, mas uma produção de enunciados coletivos, capaz de elevar a miséria a uma estranha positividade, a invenção de um povo (*O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, *Der leone have sept cabezas, Cabezas cortadas*)[6].

Naturalmente, trata-se de inventar um povo ainda sem nome. No entanto, se é verdade que em *Deus e o diabo* o povo não comunica sua condição senão pela violência e que em *Der Leone* há formulações políticas das personagens mais estruturadas à *la*

6 " Sa critique interne allait d'abord dégager sous le mythe un actuel vécu qui serait comme l'intolérable, l'invivable, l'impossibilité de vivre maintenant dans ' cette ' société (*Le Dieu noir et le Diable Blonde; Terre en transes*); il s'agissait ensuite d'arracher à l'invivable un acte de parole qu'on ne pourrait pas faire taire, un acte de fabulation qui ne serait pas un retour au mythe mais une production d'énoncés collectifs capable d'élever la misère á une étrange positivité, l'invention d'un peuple (*Antônio das mortes, Le Lion de Sept têtes, Têtes coupés*) ". Deleuze, G. *Cinéma 2 : L'image-temps.* Paris : Minuit, 1985, p. 289.

Jean-Luc Godard, em todos os filmes de Glauber Rocha há uma ideia recorrente de que o povo produz seus enunciados coletivos apropriando-se da dimensão simbólica de seus próprios mitos. Desse modo, pode-se corrigir a formulação deleuziana, dizendo que o ato de fabulação que produz enunciados coletivos são os próprios mitos populares. Naturalmente, não se trata de elogiar uma crença cega em relatos mágicos, mas, em vez disso, tomar o mito em sua *força poética*, compreendendo suas narrativas e seus processos de transmissão coletivos como um grande elemento de construção da identidade cultural. Com isso, cria-se um elemento poderoso de resistência, tão importante quanto aquela referente à opressão política real, a toda dominação simbólica.

Desde os anos 1960, os debates públicos no Brasil, de alguma maneira, sempre tocavam nessa dialética do "moderno" e do "arcaico", criando um consenso de que para superar a pobreza, era preciso superar o "atraso". Glauber Rocha, no espírito da esquerda da época, não nega a dimensão do desenvolvimento como forma de superar o domínio das grandes oligarquias fundiárias, superando a pobreza resultante do subdesenvolvimento do país. No filme, essa dialética é bem expressa nas personagens de Mattos e Horácio, que disputam o amor da mesma mulher, Laura.

No entanto, ao evocar algo que poderia estar relacionado ao "arcaico", os mitos populares, Glauber pretende estabelecer – aliás no espírito do movimento antropofágico – uma dialética com o princípio modernizante. Não apenas porque os mitos encerram certa ideia de "brasilidade" como também porque a partir deles é possível criticar aquilo que o progresso significa de violência contra o povo (hoje diríamos além disso a violência contra a *natureza*). O *Anjo da história*, a quem Walter Benjamin consagra suas análises, significa que atrás de todo progresso há sempre um rastro de destruição, verificado particularmente

na ditadura brasileira: a abertura de estradas significou uma violência real e simbólica contra os povos pelos quais ela passava, e, por isso, ater-se aos seus próprios mitos consistiu para os povos uma estratégia de sobrevivência.

Teatro

No filme, sempre aparece uma questão de saber se Coirana é realmente um cangaceiro. Minha hipótese é que o Coronel Horácio, ao repreender Mattos por ter convocado Antônio das Mortes, está certo ao dizer que não se trata de um verdadeiro cangaceiro, mas de *Teatro*. Nessa direção, Coirana, Antão e a Santa são atores que repetem o sentido originário da *hipocrisia* grega. Conta-se a anedota que *Tepsis* andou por Atenas com a máscara de Dionísio, dizendo ser ele próprio o deus. Com isso, acabou por confundir o povo de Atenas, que cultivava a prática cultural da *hospitalidade* exatamente porque o estrangeiro poderia ser um deus disfarçado, e não há punição maior do que aquela de não reconhecer e acolher o deus. Essa dimensão hipócrita entre ser ou não-ser Dionísio é recuperada por Eurípedes na tragédia *As Bacantes*, em que o deus retorna ao seu país natal, Tebas, mas não é reconhecido pelo rei da cidade, o seu primo Penteu.

Pode-se comparar a chegada da trupe em *O dragão*, e a desordem que esta trouxe, com a chegada das Bacantes na peça de Eurípedes. Embora eu considere que essa confusão de se saber se Coirana era um verdadeiro cangaceiro ou não repete as questões ligadas à hipocrisia grega, é preciso marcar que, diferente das bases gregas, a referência de Glauber aqui é cristã: se em *As bacantes* Penteu será punido por não reconhecer Dionísio, em *O dragão* a morte de Coirana significa paradoxalmente a redenção dos pecados de Antônio das Mortes.

Se em *Deus e o Diabo* Antônio das mortes representava a opressão daquele que trabalha para os poderosos por dinheiro para atacar o povo, em *O dragão* ele recusa-se a receber dinheiro, pois queria saber se Coirana era um verdadeiro cangaceiro, já que pensava que Corisco teria sido o último. Por outro lado, ele realiza um duelo, em uma cena de um teatro ritualizado, na qual o ator, encena o próprio sacrifício. Diante da "Peixeira" de Antônio, Coirana apresentar-se com uma espada cenográfica "mole", sugerindo uma pouca disposição para a luta. Como bem explica Ismail Xavier, a imolação de Coirana tem um objetivo na economia dramática do filme: ela funciona para que o "matador de cangaceiros" possa redimir-se e mudar de lado[7].

A redenção de Antônio das mortes acontece por causa pela fascinação que a Santa exerce sobre ele. Ele diz ao professor que ela parece-se com uma moça grávida de um filho de um Coronel que fugiu e depois se prostituiu nas beiras do Rio São Francisco. Depois que ele ficou doente, caiu no rio, onde as piranhas a mataram. Como se sabe, Antônio das Mortes não tem "santo padroeiro" e a partir do momento em que encontra a Santa, não quer mais matar. Ela diz-lhe que parta pelo Sertão pedindo perdão pelos sus pecados, o que ele aparentemente faz ao andar sozinho pela estrada.

Quando Antônio vai buscar a Santa, que lhe diz que ele matara seus pais em uma guerra contra os Beatos e seus irmãos do cangaço, há um corte, e Coirana canta uma canção – a música em Glauber é um recurso narrativo – em que ele conta a história das três personagens. Ele mesmo partiu em um caminhão a Minas Gerais e depois é feito escravo em Mato Grosso, mas foge e quando chega a Juazeiro na Bahia, vê um homem que

7 Xavier, Ismail. "O dragão da maldade contra o santo guerreiro: mito e simulacro na crise do messianismo". In: XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal.* Op. cit., pp. 281-288.

vendia sua filha como prostituta e a salva para entrar novamente no sertão de Alagoas. Antão toma a palavra e diz que quando ele chegou (pode-se deduzir que ele vivia em Alagoas) e lhe reconhecia como alguém que ajudava os miseráveis e foi por isso que pegou velhas vestimentas e deu à menina, que se tornou Santa, enquanto nomeava Coirana. Doravante, eles começam a errância pelo Sertão, e os miseráveis começam a segui-los.

Glauber Rocha, portanto, acredita na força transformadora e criadora de subjetividade da arte e da cultura, como se pode ver no processo de redenção de Antônio das Mortes. No caso de O *dragão*, como já dissemos, diferente do distanciamento brechtiano usado em *Deus e o diabo*, trata-se de um teatro que segue a proposta de Antonin Artaud, que incorpora a "plateia" por meio de uma ritualística. A trupe conduz o povo para a gruta, cuja resistência aos desmandos do Coronel Horácio acaba por acarretar no genocídio levado a cabo por Mata Vaca que, por sua vez, impele tanto o professor a superar seu medo e covardia quanto o Antônio das Mortes redimido, a história e o mito, a lutarem juntos contra as forças da opressão representadas pelo Coronel Horácio e seus jagunços.

No entanto, a confiança no papel emancipatório da arte e da cultura não vem sem contradições. A crítica ao papel pedagógico da arte, tal como propunha o CPC da UNE por exemplo, sempre foi uma constante na obra de Glauber Rocha, como se pode ver na construção do poeta Paulo Martins em *Terra em transe*.

O intelectual e o povo

Lançado nos cinemas quase simultaneamente ao golpe, *Deus e o diabo na terra do sol* colocava a pergunta sobre o porquê de a violência do povo não se converter em uma violência revolucionária: após assassinar o coronel que os roubara,

Manuel e sua esposa Rosa aderem primeiro ao misticismo e depois ao banditismo, faltando-lhes, portanto, a consciência política. Mais tarde, Glauber guardará sempre um ressentimento quanto ao fato de que a esquerda foi incapaz de liderar uma resistência popular ao golpe de estado de 1964. No entanto, tal ressentimento com a passividade política do povo conduz a uma outra reflexão referente ao seu próprio papel como um intelectual ligado a ideias progressistas: o fato de o povo não agir conforme o que dizia a "teoria revolucionária" implicava também no reconhecimento de que o próprio intelectual projetava suas expectativas em relação à ação política do povo. Em suma, questionando o paternalismo da esquerda, Glauber passou também a autoquestionar-se.

Disso resulta a criação da personagem do poeta e jornalista Paulo Martins no filme subsequente *Terra em transe* que traça a sua trajetória enfatizando sua confusão política: ele inicia sua carreira como apadrinhado da personagem Díaz, mas em seguida abandona-o e ao descobrir a miséria do povo na província fictícia de *Alecrim*, aproxima-se de grupos de esquerda que, por sua vez, optam por apoiar o oligarca da região como contraposição ao poder de Díaz. Sem coerência política, Paulo Martins não apenas oscila entre o apoio e o ressentimento com o povo, como também francamente entre esquerda e direita. Em *O dragão*, a ideia de que o povo deveria aferrar-se aos seus *próprios* mitos sem dúvida consiste em uma resposta aos dilemas da relação entre o povo e o intelectual levantados no filme anterior.

Parece-me que Glauber efetivamente *quis* desempenhar em sua vida o papel fictício que desenhou em *Terra em transe*. É sempre muito difícil tentar especular sobre os motivos que o levaram, quando do seu retorno do exílio em 1976, a fazer declarações elogiosas aos generais Golbery e Figueiredo, ou seja, ao governo militar que na época conduzia o processo de abertura "lenta

e gradual". No entanto, a sua aparição no filme *As armas e o povo*[8], filmado dias após a Revolução dos Cravos em Portugal em 1974, pode dar *uma* indicação de que ele pudesse ter aderido à crença, que deve ser entendida à luz do contexto da abertura política do final dos anos 1970 no Brasil, expressa na criação da personagem de *Idade da Terra* (1981) do "Cristo militar", de que assim como parte dos militares portugueses opuseram-se à ditadura que governara o país por décadas, talvez parte dos militares brasileiros pudesse passar para o "lado certo da História".

Embora todos os ataques a antigos amigos e companheiros tenham sido efetivamente infundados e incompreensíveis, a imolação de Glauber em face do grupo do qual ele proveio talvez tivesse o sentido de apontar para as futuras gerações de esquerdistas os próprios equívocos da geração à qual ele pertenceu: seja a ideia de que a esquerda seria uma "vanguarda iluminada" destinada a "conscientizar" e "conduzir" um povo "alienado", seja a ilusão da teleologia histórica, da vitória final inevitável. Crítico do modelo soviético, Glauber, profeta que era, antevia a crise que sucedeu ao socialismo com a queda do muro de Berlim em 1989 e, longe de propor um abandono das posições de esquerda, apontava, ao contrário, para a sua renovação, depurando-a dos traços autoritários que também a marcaram ao longo do século XX.

Dialética na imobilidade

> Ao pensamento pertencem tanto o movimento quanto a imobilização dos pensamentos. Onde ele se imobiliza numa constelação saturada de tensões, aparece a imagem dialética. Ela é a cesura no movimento do pensamento. Naturalmente, seu lugar não é arbitrário. Em uma palavra, ela deve ser procurada onde a tensão entre os opostos dialéticos é a maior possível. Assim, o objeto construído na apresentação materialista da história é ele mesmo uma imagem dialética. Ela é idêntica ao objeto histórico e justifica seu arrancamento do *continuum* da história[9].

Walter Benjamin pensou a imagem dialética como uma forma de contar a História abrindo mão da ilusão de totalidade de "relatar o que realmente ocorreu", favorecendo a ideia de que o passado toca as gerações presentes por meio de vestígios e fragmentos. O encontro do passado com o presente provoca a suspensão do movimento dialético da História, ao imobilizá-la em um lampejo, por isso a imagem dialética paralisa a história em uma *dialética da imobilidade* que suspende, com isso, o movimento dialético da História.

Em Glauber Rocha, a paralisação promovida pelas imagens dialéticas tem uma preocupação com o futuro: Antônio das mortes caminhando por uma estrada asfaltada com o símbolo da Shell atrás de si expressa a dialética não-resolvida, que foi o motor dos debates sociológicos brasileiros dos anos 1960, entre o "arcaico" e o "moderno". Essa dialética refere-se, em *O dragão*, ao par mito e história que, embora encontrem-se na união do professor de história e Antônio das mortes para lutar contra a opressão representada pelo oligarca Coronel Horácio, não chegam a uma resolução, mantendo-se imóveis na imagem.

Glauber Rocha foi propriamente um artista dialético e se ele não pretende dar "soluções políticas fáceis", isso ocorre porque nele as contradições não encontram síntese possível. Mito e história, intelectual e povo, direita e esquerda entre outras, para a perplexidade de alguns, não são resolvidas em seus filmes. A imagem dialética imobilizada de Glauber Rocha é, antes de

8 Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=DCbr4TxpfV8.

9 Benjamin, Walter. *Passagens*. Tradução de Willi Bolle. Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 518

tudo, uma provocação para o pensamento e a imaginação, pois se entendemos que a política é um ato de imaginação, ou seja, a projeção de um futuro que pode ser melhor do que o presente, o sentido político da arte não é de fazer uma pedagogia que indique caminhos, mas, em vez disso, apresentar problemas e questões, deixando ao espectador a abertura para a sua própria imaginação. Penso que esse foi o sentido mais profundo da proposta estético-política da imagem dialética de Glauber Rocha, e, por isso mesmo, os seus filmes não envelhecem: mesmo após 40 anos de sua morte em 1981, eles continuam a provocar os espectadores das atuais gerações.

Há cerca de vinte anos, nos primórdios da febre retrô que tomou o design e o mundo do entretenimento, o crítico de arte T. J. Clark escreveu que, se antigamente as mercadorias vendiam promessas de futuro, hoje elas existem "para inventar uma história, um tempo perdido de intimidade e estabilidade, de que todo mundo afirma se lembrar, mas que ninguém teve". Clark identificava essa necessidade de inventar um passado com uma crise do tempo, marcada pela "tentativa de expulsar da consciência a banalidade do presente".[3]

Antes dele, Umberto Eco, em um clássico dos anos 1980, *Viagem na irrealidade cotidiana*, mostrava que esse tipo de movimentação pavimenta também "uma filosofia da imortalidade enquanto duplicação". Como se não pudéssemos conviver com o passado e só fosse possível fazer sua cópia, não sua preservação pela memória. Isso fomenta uma abordagem temática das instituições e espaços de convívio que consolida a cenarização permanente do passado, seja como arquitetura,[4] seja como imagem.

No contexto da cultura das redes, é paradoxal essa abordagem cenarizada do passado que tende a transformar o momento em monumento ao presente que não foi. Por um lado, vivemos um estado de overdose documental, registrando compulsivamente nosso cotidiano. Por outro, submergimos na impossibilidade de acessar a memória, atrelados à lógica das *timelines* que se

discussões temáticas, em novembro de 2017, como apelido de um usuário e nome de um fórum dedicado a aplicar tecnologias de aprendizagem profunda (*deep learning*, de onde vem o *deep* de *deepfake*) para fazer sinteticamente a troca de rostos (*face-swapping*, o processo de falsificação que remete ao *fake* da palavra) de atrizes pornôs por rostos de celebridades. Banida no início de 2018 do Reddit, como grupo, a prática do *deepfake* é fato consolidado.

3 Clark, Timothy J. *Modernismos*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 322-23.

4 Eco, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, pp. 12-19.

ordenam nas redes sociais, sempre a partir do mais atual. Tenho dito com uma certa recorrência que o celular com câmera se transformou numa espécie de terceiro olho na palma da mão, que escaneia a vida continuamente. Por esse motivo, as formas de produção de imagem na atualidade dizem muito não só sobre a privacidade, mas também sobre o estatuto da memória no tempo digital.

Ocorre uma verdadeira compulsão pelo arquivamento hoje. E esse arquivamento é mobilizado pela possibilidade de publicação das informações nos canais mais diversos das redes. Registra-se tudo no afã de marcar um momento. Ainda que seja para se apagar em 24 horas, em um microfilme no Stories do Instagram, alguma coisa tem que ser gravada, capturada e divulgada. E é isso que faz da cultura pop algo cada vez mais "intoxicado" pelo passado, algo tão intrigante.

Difícil discordar do crítico de música britânico Simon Reynolds, quando afirma que, "em vez de se ocupar de si, os anos 2000 se ocupam de todas as décadas anteriores, acontecendo de novo, de uma só vez".[5] Inaugura-se um novo tempo em que é tudo "re" (*remakes*, regravações, reedições, *revivals*) e está integralmente à venda. Sempre acompanhado de "novos" projetos de cozinhas de fórmica, com direito a penteados *rockabilly* e moda acessível para hippies e punks de todas as raças, gêneros, credos e nacionalidades. Mais um sopro de conservadorismo travestido de tendência?

Afinal, em que século estamos? No XXI, uma esquina do passado em que lambretas e cadeiras com pés palito fazem sucesso apelando para a saudade do não vivido. Para tanto, oferecem-se

5 Reynolds, Simon. *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. Nova York: Faber & Faber, 2012, Pos. 70-9641. Esta referência e as seguintes sobre essa obra citam uma edição eletrônica para Kindle, que não traz numeração de páginas, mas a posição do texto selecionado no conjunto.

até calças jeans que já vêm rasgadas "de fábrica". Quem comprar hoje poderá dar a impressão de que a usa desde os anos 1960, apesar de ter nascido nos anos 2000. Carros antigos, inspirados nos modelos célebres da década de 1930, como Fuscas que viraram New Beetles, Mini Coopers, Fiats 500 e Chryslers PT Cruiser, e até frigobares coloridos consolidam o design retrô que se impõe e ganha fiéis seguidores.

O "design de experiência" legitima e atende a essa demanda pela memória como bem de consumo, aspecto que não deixa de ter motivações de ordem econômica. Em um estágio do capitalismo dominado cada vez mais por serviços semelhantes, os produtores de serviços buscam romper com os ambientes padronizados, apostando na tematização dos espaços, a fim de diferenciar um serviço dos outros.

Pode-se ir, por exemplo, para Paris e, além de conhecer o Louvre, transportar-se, como em um passe de mágica, ao reino encantado de Walt Disney, sem sair do Velho Continente. Além disso, caso o viajante se hospede em um hotel, como o Cheyenne, estará, em segundos, no "lendário Velho Oeste" norte-americano, apesar de estar na Europa no século XXI. Se isso não lhe apetecer, poderá escolher o Santa Fe, que promete "a atmosfera colorida da Route 66", conforme alardeia o seu anúncio.[6]

É isso que o antropólogo indiano Arjun Appadurai chama de "nostalgia imaginada". Fruto de um conjunto de técnicas de merchandising, essa nostalgia publicitária cria experiências de perdas que nunca aconteceram.[7] É possível localizar esse movimento nos anos 1990, quando as fronteiras do debate

6 Bryman, Alan e Wood Jr., Thomaz. *A disneyização da sociedade*. Aparecida: Ideias e Letras, 2007.

7 Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, pp. 76-77.

sobre a memória coletiva transcenderam os limites acadêmicos e ganharam contornos de acontecimentos transnacionais e eventos midiáticos.

Algumas evidências desse processo foram as comemorações do quinquagésimo aniversário do início da Segunda Guerra Mundial, as celebrações de um ano da queda do Muro de Berlim, os dez anos do fim das ditaduras latino-americanas. Todos esses eventos foram acompanhados de suplementos de jornais, especiais de TV, encomendas de novas obras arquitetônicas e obras de arte públicas, além de farta produção de livros e filmes, tanto supérfluos quanto relevantes.[8]

Diante desse cenário, pode-se afirmar que a característica mais perturbadora da cultura da memória do fim do século XX em diante é que ela salienta os aspectos mais multifacetados e os mais banais dessas celebrações. Em toda parte, há discursos críticos e produtos superficiais criados pela complexa rede da indústria cultural. E foi isso que fez com que a memória, do ponto de vista temático e estético, se convertesse, dos anos 1990 para cá, em um desafio intelectual e em uma commodity de consumo.[9]

Mas hoje esse boom relacionado à memória e a nostalgias inventadas se dá em outro contexto, profundamente marcado pelo desaparecimento do sujeito social, tragado pela uberização da vida e na encruzilhada do Antropoceno, que corrói as perspectivas de futuro. A sensação é de asfixia geral sob as

8 Huyssen, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Tradução de Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009, p. 15; id., *Culturas do passado-presente*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014, p. 139.

9 Sobre a relação entre memória é indústria cultural, ver Jaume Peris Blanes, "'Hubo un tiempo no tan lejano…' Relatos y estéticas de la memoria e ideología de la reconciliación en España" (*452º F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, v. 3, n. 4, pp. 35-55, 2011).

normas do automatismo tecnofinanceiro, como o denominou o filósofo italiano Franco Berardi,[10] e essa é uma das explicações para o surto de passados inventados que vivemos.

Há uma febre de aplicativos para tridimensionalizar, colorizar, animar fotos antigas e dar "vida" ao passado. DeOldify, Loopsie e Deep Nostalgia[11] são alguns deles. Todos funcionam bem. Rápidos e fáceis de usar, revelam um meticuloso trabalho com inteligência artificial. Acontece, porém, que a história tratada como gadget é um problema. Os resultados a que se pode chegar com cada um desses aplicativos são sempre muito parecidos. Em consequência, vemo-nos diante de um conjunto de passados fictícios e muito semelhantes: felizes e "liberados" dos supostos defeitos do tempo. Melhorias de qualidade apagam dobras, manchas de idade, enquanto colorizações retrospectivas atribuem a tudo e a todos um mundo que oscila entre cores pastel e tons outonais.

O processamento das imagens, em todos, é feito por técnicas de *deep learning* por meio de redes neurais, transferindo estilos e comportamentos para as imagens. Para tanto, dezenas de milhares de imagens são usadas para treinar os algoritmos que dão cor, movimento e profundidade às fotos e vídeos que inserimos em seus servidores. Um caso emblemático foi o lançamento, em fevereiro de 2021, do Deep Nostalgia. Em menos de uma semana, teve mais de 60 milhões de downloads. Nele, fotos

10 Para uma reflexão sobre a perda da noção de futuro nos primeiros anos dos 2000, ver Berardi, Franco. *Depois do futuro*. Tradução de Regina Silva (São Paulo: Ubu Editora, 2019). Sobre a sensação de asfixia e imobilismo, ver, do mesmo autor: *Asfixia: Capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem*. Tradução de Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

11 "Loopsie", Loopsie, disponível em: www.loopsie.it/; "Home – DeOldify", disponível em: deoldify.ai/; "MyHeritage Deep Nostalgia™, tecnologia de aprendizagem profunda para animar os rostos em suas fotos de família estáticas"Deep Nostalgia, disponível em: myheritage.com.br/deep-nostalgia.

antigas, de antepassados a personalidades históricas, ganham expressões que vão de piscadas a giros de cabeça, passando por sorrisos e olhos arregalados.

A pauta de movimentos é predefinida e feita a partir de vídeos que foram gravados com funcionários da MyHeritage, a empresa que disponibiliza o Deep Nostalgia, desenvolvido pela israelense D-Id, especializada em tecnologia de *facial reenactment* (reencenação facial, um conceito criado pela própria empresa). Importante sublinhar, mais uma vez, que todo o processo está a anos-luz de distância de recursos de pós-produção e edição. Estamos falando de procedimentos de aprendizado de máquina em que os algoritmos são programados para reconhecer padrões (como a geometria das linhas do rosto, os movimentos labiais e a voz), para transferi-los de uma imagem a outra.

No caso do Deep Nostalgia, a técnica retoma os princípios dos *deepfakes*, porém de forma mais sofisticada. Seu algoritmo é construído com diversas redes neurais profundas, treinadas com *datasets* de muitos milhares de vídeos. Ao "encontrar" uma imagem inserida no aplicativo, o algoritmo busca um vídeo pré-gravado da base de dados e calcula os seus movimentos para interpolar os seus pixels na foto estática. Um mapa de oclusão (os dados sobre a iluminação da imagem) sintetiza as partes faltantes na foto, revelando dentes, lateral da cabeça, entre outros aspectos, que não estão presentes na foto original adicionada ao sistema. É essa odisseia computacional que produz, em segundos, a aparência natural das suas animações.

Glitches e bugs à parte (os vídeos às vezes trazem alguns elementos desajeitados, como borrões em rostos com barba e perda de foco), são comuns as reações de encantamento dos milhões de usuários. Há também os que se sentem extremamente perturbados por essas imagens assombradas pela inteligência

artificial. Os motivos de horror geralmente vêm da sensação de ver os mortos tomando vida subitamente.

Acrescento a esse leque de sensações mais uma: o da perturbação frente à pasteurização da história. Muito embora não exista a intenção de convencer ninguém de que as fotos animadas sejam vídeos que ressuscitam gestos dos falecidos, não são poucos os usuários que creem que esse *deepfake* mimetiza de fato um ente querido ou personalidade importante. A ilusão é ainda mais problemática porque quanto mais se alimenta o sistema, mais ele aprende com seus erros e se sofistica, tendendo a eliminar as falhas de processamento apresentadas.

De um lado, forja-se o presente com um tempo assombrado pelo falso e pelo vintage, tecnicamente elaborado. Nele, o passado cumpre apenas a função de fornecer uma capa divertida ao agora. De outro, temos um futuro, mobilizado por algoritmos, que funciona como parênteses, uma bolha suspensa impossível de ser conectada ao vivido. Nessa curiosa temporalidade, tudo é passível de ser recuperado e recompor-se ao sabor de uma IA. Tudo também é passível de se transformar em mostra de efeitos especiais. Entre os produtos descartáveis que são criados nesse contexto, fica a pergunta: do que recordaremos no futuro, se o nosso presente é pura "re"produção encenada do passado e o passado um elemento maquiado das nossas visões de futuro?

E haveria algo mais sintomático dessa relação bipolar com o passado que os incontáveis aplicativos para projetar o passado no futuro, como o FaceApp?[12] Ou aqueles para remover qualquer vestígio da passagem do tempo, como o Lensa?[13] O primeiro causou furor com as histriônicas imagens de pessoas envelhecidas em cerca de três décadas. O segundo, um dos mais populares e

12 FaceApp, disponível em: faceapp.com/app.

13 Prisma Labs, disponível em: prisma-ai.com/.

longevos dessa safra, opera na contramão. Condizente com o perfil de nossa época, inimiga das rugas e do envelhecimento natural, basta instalá-lo, adicionar uma selfie e pronto: ele "limpa" sua imagem de tudo que se tornou o "pesadelo" da atualidade: as imperfeições e a idade.

Estamos testemunhando a reconceituação do que se entendia por natureza e a manifestação de novos padrões de beleza é sintomática desse processo. Elas nascem em uma realidade midiática que corporifica Lara Croft, protagonista do jogo de computador homônimo, e transforma Angelina Jolie em sua cópia real para atuar em um filme da série *Tomb Raider*[14] Mas isso ainda remete a uma espécie de Jurassic Park da imagem digital, que exigia a presença de superdesigners hábeis na manipulação de arquivos. Hoje elas avançam em direção a um novo repertório imagético, que antepõe o *machine learning* ao ato de olhar e editar.

Já foi bastante noticiada a potencial instrumentalização desse tipo de aplicativo para coletar dados e arquivar padrões que podem ser utilizados para fins de vigilância ou outras formas de manipulação. Meu ponto aqui é outro. Pergunto como esses aplicativos respondem a um momento que, malgrado a obsolescência programada da tecnologia e a falência institucional da infraestrutura da cultura, teima em apelar para um desejo de eterna juventude.

Abolimos o "passado como passado", disse o filósofo Peter Pal Pelbart,[15] ou pelo menos o passado na forma que o conhecíamos: como uma herança que se recebe e se constrói. Por um lado, "o

14 West, Simon. *Lara Croft: Tomb Raider*. Paramount Pictures, Mutual Film Company, BBC Films, 2001.

15 Pelbart, Peter Pál "Tempos agonísticos", in: Pessoa, Fernando e Canton, Katia (Org.). *Sentidos e arte contemporânea*. Vila Velha: Suzy Muniz Produções, 2007, p. 70.

amanhã é hoje", tal qual aprendemos com o slogan do Museu do Amanhã. Por outro, dadas as catástrofes ecológicas cada vez mais recorrentes, as mudanças climáticas provocadas pela ação humana e o aumento exponencial de lixo tecnológico produzido diariamente, talvez não tenhamos, de fato, algo a conservar. E, nesse sentido, "o que estaria impulsionando a conservação para o futuro não é mais a angústia da perda dos vestígios, mas sim o medo de não ter nada para transmitir".[16]

Afinadas com esse imaginário, imagens 3D de projetos que prometem a recuperação de áreas históricas como se oferecessem verdadeiras injeções de botox na paisagem urbana são cada vez mais comuns. Elas incorporam as técnicas antienvelhecimento dos corpos humanos nos processos de recuperação patrimonial, "dando aos turistas a impressão de que se encontram na eternidade de um cartão-postal".[17]

E não foi exatamente isso que apareceu embutido no desfile de projetos arquitetônicos que apareceram em oferta à reconstrução da catedral de Notre-Dame, em Paris, depois do incêndio de 2019? Olhando os modelos que se apresentam como o presente que ainda não vivemos, a consumação do pressuposto de que fazemos imagens para antecipar o passado em um futuro que talvez não tenhamos é inevitável. Impossível discordar do pensador alemão Andreas Huyssen,[18] quando diz que já não somos mais capazes de criar ruínas, apenas escombros. Na brutalidade de nossa história, suprimiu-se a possibilidade de imaginar um futuro, abortado no esquecimento programado

16 Jeudy, Henri-Pierre. *Espelho das cidades* [2001]. Tradução de Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005, p. 46.

17 Jeudy, Henri Pierre e Berenstein, Paola. *Corpos e cenários urbanos: Territórios urbanos e políticas culturais*. Salvador: Edufba, 2006, p. 9.

18 Huyssen, Andreas. *Culturas do passado-presente*, op. cit., p. 93.

que enterra a memória daquilo que um dia se apresentou como ruína.

As coisas hoje são produzidas em uma lógica de reprogramação constante, como dados manipulados, a fim de serem infinitamente consumidas e reconsumidas. Prevalece nesse sistema uma estética incapaz de conviver com o envelhecimento, a corrosão dos materiais, as asperezas do que é natural.[19] Ela se revela com formas semelhantes nos espaços urbanos e nos ambientes on-line. Não por acaso, a iconografia recorrente na internet remete a um universo de tons pastel, letras redondas e nomes onomatopeicos. Esse design faz jus ao marketing de um mundo sem pontas e sem dor que existiria em um paraíso artificial que responde bem à lógica dos jardins murados das redes sociais e à necessidade de update permanente que a obsolescência programada nos impõe.

Esse quadro distópico não deixa de ser sugestivo, no entanto, para uma leva de ações que produzem novas nostalgias. Entre elas, a paradoxal nostalgia do futuro, que encontra sua expressão em projetos como o Museu do Amanhã, inaugurado em dezembro de 2015, no Rio de Janeiro, inteiramente dedicado ao porvir, e o Celeiro do Século, implantado em Nantes, na França. Lá, 11.855 habitantes da cidade depositaram, em 1999, objetos diversos, de velhos transistores a celulares, que ficarão guardados em cilindros metálicos até 2100, quando serão abertos.[20]

Mas essa nostalgia do futuro lida também com um mundo cada vez mais assombrado pela iminência da catástrofe, em que a tomada de consciência do Antropoceno se mescla ao abalo

19 Foster, Hal. "Design and Crime", in: *Design and Crime (And Other Diatribes)* [2002], 2ª ed. Londres: Verso, 2010, p. 21.

20 Nicolas de La Casinière, "Le Siècle au grenier", *Libération*, 31 dez. 1999, disponível em: liberation.fr/culture/1999/12/31/le-siecle-au-grenier-a-nantes-10-000-objets-vont-etre-scelles-dans-un-entrepot-reouverture-le-1er-ja_292294/.

das utopias políticas que deram forma e força ao pensamento moderno. Do ponto de vista estético, isso se desdobra na retomada do imaginário da ruína na arte contemporânea. "Temos saudade das ruínas da modernidade porque elas ainda parecem encerrar uma promessa que desapareceu da nossa era: a promessa de um futuro alternativo",[21] escreveu Andreas Huyssen, chamando a atenção para as nuances de que essa coqueluche de ruínas é sintoma.

Mas hoje, diante dos desmoronamentos cotidianos, de incêndios que consomem patrimônios e desastres ecológicos e políticos, que engolem vidas e soterram paisagens, o que prevalece é o sentido da catástrofe, do tempo que não terá um depois. Os incêndios do Museu Nacional, no Rio de Janeiro, e da catedral de Notre-Dame, a destruição da floresta amazônica, o desastre de Mariana e a trágica ruptura da barragem de Brumadinho, em Minas Gerais, são algumas evidências desse novo tempo das catástrofes[22] que domina o nosso presente.

Um dos mais importantes símbolos de Paris, imortalizado pelo corcunda que protagonizou o livro mais popular do escritor Victor Hugo (*O corcunda de Notre-Dame*, 1831), a imagem da catedral em chamas levou a internet ao delírio, quando do seu trágico incêndio em 15 de abril de 2019. Registrada aos quaquilhões de bytes, a inumerável quantidade de fotos das suas torres nas redes sociais fazia jus à febre da *ruin porn*.[23] Essa ruína pornográfica é uma espécie de doença da cultura

21 Huyssen, Andreas. *Culturas do passado-presente*. Op. cit., p. 93.

22 Para uma discussão da temporalidade da catástrofe, ver Stengers, Isabelle. *No tempo das catástrofes*. Tradução de Eloisa Araújo. São Paulo: Cosac Naify, 2015, especialmente pp. 39-51.

23 Sobre o tema da *ruin porn*, ver Martí, Silas de Souza. *Territórios de exceção: Resistência e hedonismo em ruínas urbanas*. [Dissertação de mestrado]. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2018, pp. 4-50.

visual contemporânea. Inebriada pelo espírito "retromaníaco" do mundo do design, que clona de geladeiras dos anos 1950 a grilhões de escravos como adereços de tênis, como fez a Adidas,[24] é uma ode ao esvaziamento da história pela banalização das imagens

Nesse contexto, ganham relevância obras artísticas que se nutrem da própria imagem para desconstruir o sentido apaziguador que a fotografia adquiriu ao sabor das redes. Longe de apontarem para um cenário de calamidade, estéticas contemporâneas das ruínas configuram estratégias críticas, atuando como um contraponto a visões lineares de progresso. Também nos permitem repensar a tecnologia de pontos de vista que são menos eufóricos e menos conservadores, contextualizando-a em relação a perspectivas de instabilidade e desorganização social.

Os artistas que trabalham sobre esses temas e pensam nessas questões parecem inclinados a abordar a tecnologia e o futuro de uma maneira mais analítica, mais irônica e menos desesperada. São artistas que operam a partir das iminências da perda dos dados e com a potencial impossibilidade de restauração das máquinas. Falamos aqui de estéticas da memória que pressupõem o irrecuperável, a falha e a lacuna como padrão, e não como a exceção, no ecossistema de armazenagem digital.

São imagens que se afinam com o *glitch*, a estética da pane comunicacional e da ruína tecnológica. Imagem da falência do poder do código informático e da eficiência das telecomunicações, o *glitch* aponta para uma visão de mundo que se constitui como uma dissidência do design dos equipamentos prateados e de cantos arredondados que imperam no mundo

24 Joseph, Seb. "Adidas Cancels 'Shackle' Trainer after Slavery Outcry", *Marketing Week*, 20 jun. 2012, disponível em: marketingweek.com/adidas-cancels-shackle-trainer-after-slavery-outcry/.

digital. Isso faz com que as ruínas do século XXI sejam paisagens ruidosas e críticas, colocando em jogo um imaginário muito distinto do silêncio melancólico das ruínas românticas. Se os anos 1980 foram marcados pela emergência do tema dos lugares da memória[25] e pelas estéticas combinatórias pós-modernas, e os 1990 consolidaram as políticas transnacionais da memória e os grandes eventos midiáticos, os 2000 são, ao menos nessas duas primeiras décadas, os anos das ruínas ruidosas das memórias desobedientes do século digital. São elas o antídoto crítico à "gadgetização" da história e às distopias do Antropoceno, que o coronavírus reafirmou, consumindo os últimos suspiros de um outro futuro.

25 Pierre Nora, "Entre memória e história: A problemática dos lugares". Tradução de Yara Aun Khoury. *Projeto História*: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 10, 1993, disponível em: revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101.

BIOGRAFIAS

AMÉLIA SAMPAIO

ARTISTA VISUAL (BRASIL)

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UERJ (2021), na linha de pesquisa Arte, Imagem e Escrita. Foi bolsista da Capes no Programa Demanda Social (2019-2021). Licenciada em Educação Artística/História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2001). Artista visual e professora da rede municipal do Rio de Janeiro. Desenvolve investigações em diversas formas de linguagens artísticas tais como intervenções, performances, vídeos, instalações e objetos. Participou de exposições coletivas, entre elas a *Où sommes-nous* na École Supérieure des Beaux-Arts de Montpellier Agglomération, França (2006); na Galeria Transparente na Exposição Grau 360 no Museu da República, Rio de Janeiro (2019); *Entre Lobo e C*ão (2021); *Seminário Internacional Imersões: Artes e Arquitetura*, Rio de Janeiro (2021); *Parcours de L'Art* - 27ème édition du Festival d› Art contemporain, Avignon, França (2021); no SPAZIO148 – Exposición Colectiva Virtual FASE CERO, Peru (2021). Em 2020, realizou a exposição individual Ímpeto na Galeria AlinAlice no EEIArte Encontro dos Espaços Independentes de Arte na ArtRio. https://ameliasampaio.com

ANTONIO TOSTES

ARTISTA E HISTORIADOR (BRASIL)

Professor, tradutor e ator; pesquisador com enfoque nas áreas de memória, história, teatro e patrimônio. Bacharel pela Faculdade de História (IFCS/UFRJ) e licenciado pela Faculdade de Educação (UFRJ); Mestre em Memória Social pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social (UNIRIO) em 2013 onde também foi pesquisador bolsista em Memória e Patrimônio pela CAPES (2013-2015). Doutor em Memória Social (PPGMS/UNIRIO) com enfoque de pesquisa em Memória e Patrimônio sobre os antigos cassinos brasileiros. Realizou, como bolsista CAPES em 2017, doutorado-sanduíche pela Université Paris-Sorbonne (Paris V – Descartes). Também é bacharel em Teatro pela Faculdade Cal de Artes Cênicas. Atualmente trabalha com produção cultural e pesquisa espaços de memórias e personagens.

BRUNO BRULON SOARES

ANTROPÓLOGO E PROFESSOR DE MUSEOLOGIA (UNIRIO, BRASIL)

Antropólogo e professor de museologia e patrimônio no Departamento de Estudos e Processos Museológicos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da UNIRIO e do Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST). Seus trabalhos em museologia tratam da história da disciplina e de suas instituições e da descolonização do museu e da museologia. Foi organizador da obra *A History of Museology* (2019) e editor da série de livros *Decolonising the museum* (2020-2021), publicadas pelo Comitê internacional de Museologia (ICOFOM) do Conselho Internacional de Museus (ICOM). Atualmente é presidente do ICOFOM.

CHRISTIAN BOLTANSKI

ARTISTA PLÁSTICO (FRANÇA)

Artista plástico francês, Chrisitan Boltanski nasceu em 6 de setembro de 1944 em Paris e faleceu em 14 de julho de 2021. Fotógrafo, escultor e cineasta, conhecido sobretudo por suas instalações, Boltanski é reconhecido como um dos principais artistas contemporâneos do mundo. Expôs na Bienal de Veneza, no Grand Palais (Paris), no Museu d'A em Osaka (Japão), no Centro Georges Pompidou (Paris), na Fondation Cartier... entre outros. Grandes metrópoles compraram suas obras e ele é recipiendário de inúmeros prêmios e distinções nacionais e internacionais. Suas últimas exposições foram realizadas em Xangai (2018), Jerusalém (2018), Tóquio (2019). Ele expôs no Centre Georges Pompidou (13 de novembro de 2019 - 16 de março de 2020) pela segunda vez. Sua última exposição, *Après*, foi realizada na galeria Marian Goodman em Paris (janeiro-fevereiro de 2021).

ELISSANDRO DE AQUINO

DRAMATURGO E PRODUTOR (BRASIL)

Professor, psicodramatista, instrutor, coautor do livro *Escrevendo a Paz* publicado pela UNESCO com tradução para o inglês e francês. Realiza o projeto "De Piaf a Elis" com artistas brasileiros e franceses. É parecerista credenciado pela Secretaria Especial de Cultura - Ministério da Cidadania. Sócio do Instituto João Donato e da Viramundo. Pesquisador de documentários para a Imagem Filmes e consultor de cooperativa de moda em comunidade de quilombo, pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento.

EMERSON DIONISIO GOMES DE OLIVEIRA

PROFESSOR DE HISTÓRIA DA ARTE
(BRASIL)

Historiador da Arte. Mestre em História da Arte e da Cultura pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Doutor em História Cultural pela Universidade de Brasília (UnB). Ex-diretor do Museu de Arte Contemporânea de Campinas -SP. Professor do Departamento de Artes Visuais na UnB. Está vinculado aos Programas de Pós-graduação em Artes Visuais e de Ciência da Informação na mesma instituição. Foi editor das Revistas: Em Tempo de Histórias (2007-2008); Museologia e Interdisciplinaridade (2012-2016); VIS (2015-2016). Atualmente é editor da Revista "MODOS. História da arte". Autor de *Museus de Fora* (Zouk, 2010). Em parceria, organizou os livros *Instituições da Arte* (Zouk, 2012), *Histórias da Arte em Exposições* (RioBooks, 2015), *Histórias da Arte em Coleções* (RioBooks, 2016), Histórias da Arte em Museus (RioBooks, 2020). Lidera o Grupo de Pesquisa "Musealização da Arte: poéticas em narrativas". Investiga temas no âmbito: da história da arte moderna e contemporânea; da arte popular e suas narrativas; da musealização, coleções e acervos de arte; das narrativas curatoriais e da história das exposições de arte. É Pesquisador com bolsa de Produtividade do CNPq.

EVELYN ORRICO

PROFESSORA ASSOCIADA
(UNIRIO, BRASIL)

Médica, Bacharel em Letras Português-Francês; Mestre em Linguística pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ e Doutora em Ciência da Informação (2001) pelo Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), no convênio estabelecido com a UFRJ. Professora Associada IV, desde 2015, Pró-Reitora de Pós-Graduação, Pesquisa e Inovação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), atuando há 20 anos no Programa de Pós-Graduação em Memória Social (PPGMS). Hoje com 10 orientações de teses de doutorado e 31 dissertações de mestrado concluídas. Vice-coordenadora do Programa (2001-2004), assumindo a coordenação no período 2004-2006. Tesoureira na diretoria da ISKO-Brasil nos biênios 2011-2013 e 2013-2015. Há mais de 15 anos é Bolsista de Produtividade em Pesquisa (CNPq). Atua nas áreas de Estudos Sociais e Ciência da Informação com enfoque na relação entre Memória-Discurso-Ciência-Divulgação científica. Suas áreas de interesse de pesquisa são as relações entre memória, discurso e informação, assim como os seus variados meios de criação, validação e divulgação por diferentes mídias.

FRANCISCO RAMOS DE FARIAS

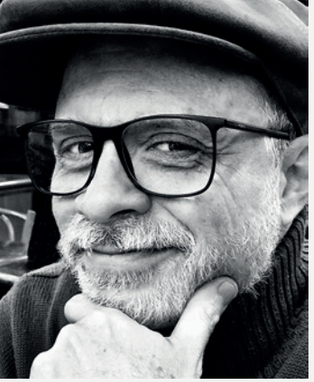
PSICÓLOGO (UNIRIO, BRASIL)

Professor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) desde 2006. Diretor e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Memória Social, UNIRIO, de 2010 a 2019. Este programa conta com mais de 22 professores e 60 doutorandos, reunindo pesquisas orientadas em torno dos seguintes eixos: memória, políticas sociais, patrimônio, identidade, subjetividade e artes. Consultor do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) desde 2012. Primeiro Secretário Geral da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação Interdisciplinar em Sociais e Humanidades (ANINTER-SH) desde 2014. Francisco é especialista em questões de violência e memória. Ele trabalha em particular sobre o tema da criminalidade. Conjuntamente a suas pesquisas e atividades como coordenador do programa de pós-graduação, ele dirige o programa de pesquisa entre Universidade/Administração Penitenciária para realizar pesquisas-ações em torno de programas pedagógicos com detentos de quatro presídios do Rio.

GISELLE BEIGUELMAN

ARTISTA E PROFESSORA
(USP, BRASIL)

Artista e professora Livre-Docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP). Pesquisa arte e ativismo na cidade em rede e as estéticas da memória no século 21. É autora de Políticas da imagem: Vigilância e resistência na dadosfera (UBU Editora, 2021), Memória da amnésia: políticas do esquecimento (Edições SESC, 2019), entre outros. Suas obras artísticas integram acervos de museus no Brasil e no exterior, como ZKM (Alemanha), Jewish Museum Berlin, MAC-USP e Pinacoteca de São Paulo. Recebeu prêmios nacionais e internacionais, como o Prêmio ABCA (Associação Brasileira dos Críticos de Arte) 2016, categoria Destaque, e integrou o grupo de 10 artistas convidados pelo The Webby Awards para participar da exposição comemorativa dos 25 anos da WWW (The Web at 25). É colunista da Rádio USP e da Revista Zum. Site pessoal: desvirtual.com



ISAAC BERNAT

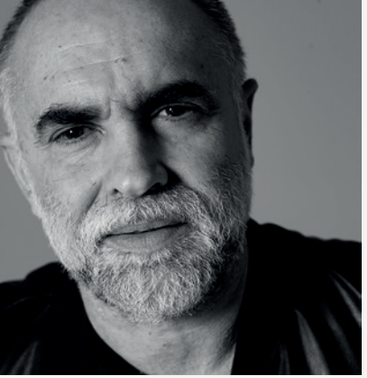
ATOR, DIRETOR E PROFESSOR
(FACULDADE CAL, BRASIL)

Ator, diretor e professor de interpretação da Faculdade Cal de Artes Cênicas. Doutor em Teatro pela UNIRIO. Autor do livro " Encontros com o *griot* Sotigui Kouyaté" (Pallas). Integrante do corpo docente do Curso de Especialização em "Literatura, Arte e Pensamento Contemporâneo" da PUC-RJ. Prêmio Botequim Cultural de ator por "Incêndios" de Wajdi Mouawad, direção de Aderbal Freire Filho. Prêmio Zilka Salaberry, pela direção de "Lili, uma história de circo" de Lícia Manzo. Entre as suas encenações, destacam-se: " o Encontro entre Malcolm X & Martin Luther King Jr" de Jeff Stetson, "Carolina Maria de Jesus - EU AMARELO", de Elissandro de Aquino, " Deixa Clarear" e " Por Amor ao Mundo - Um Encontro com Hanna Arendt" ambas de Marcia Zanelatto, e " Calango Deu" de Suzana Nascimento. Como ator seus trabalhos mais recentes são: " Pá De Cal" de Jô Bilac, "Agosto" de Tracy Letts, "Incêndios" e "Céus" de Wajdi Mouawad, "Cara de Fogo" de Marius Von Mayenburg e "Mulheres sonharam cavalos" de Daniel Veronese.

JACQUES LEENHARDT

CRÍTICO DE ARTE (EHESS, FRANÇA)

Diretor de estudos da École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris), onde dirige a equipe de pesquisa "Funções Imaginárias e Sociais das Artes e das Literaturas" (CRAL). Trabalha com arte e literatura, especialmente na América Latina. Crítico de arte (Presidente Honorário da Associação Internacional de Críticos de Arte, AICA), organizou muitas exposições. Com formação filosófica e sociológica, seu território de pesquisa é composto por produções artísticas: literatura, arte, jardim. Ele estuda essas diferentes formas de criação a partir do ângulo de sua inserção na imaginação estética, social e política: como elas as estruturam e as desfazem, como produzem efeitos e como aqueles que são confrontados reagem e eventualmente se veem transformados. Se a sociedade aparece, para muitos, inicialmente como um conjunto imóvel de regras, dedicado à sua própria reprodução, o que o interessa é constituído, ao contrário, por essas ações paradoxais que são obras de arte, na medida em que redefinem os contornos e, às vezes, perturbando o seu funcionamento. Essas pesquisas dizem respeito principalmente aos campos francês, alemão e latino-americano, particularmente brasileiro.



KARIM AÏNOUZ

CINEASTA (BRASIL)

Nascido em Fortaleza, em 1966, estudou arquitetura em Brasília e teoria do cinema na Universidade de Nova York, depois crítica com o programa do Museu Whitney. Ao mesmo tempo, trabalhou como assistente de diretor para *Poison* (de Todd Haynes, 1991) e roteirista, *Abril Despedaçado (*2002). A partir dos anos 1990, dirigiu seus próprios filmes e seu primeiro longa-metragem *Madame Satã* (2002) que explora a figura mítica de João Francisco dos Santos, um bandido negro e homossexual do início do século XX no Rio. Hoje cineasta, roteirista e artista, dirigiu mais de 15 filmes dos quais os últimos tiveram considerável sucesso: *Praia do Futuro* (2014), o documentário *Zentralflughafen THF* (2018) – Amnesty International Film Prize – e *A vida Invisível* (2019) que ganhou o Grande Prêmio da Seção *Um certo olhar* no Festival de Cannes e também representou o Brasil para o Oscar. É mentor de roteiros no Instituto Porto Iracema das Artes e membro da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas. Filmografia / Seleção: **2002** *Madame Satã*; **2006** *O Céu de Suely*; **2009** *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*; **2011** *O Abismo Prateado*; **2014** *Praia do Futuro*; **2018** *Zentralflughafen THF* (*Aeroporto Central THF*) – documentário**; 2019** *A Vida Invisível*; 2020 *Nardjes A.* – documentário

LUIZ CLÁUDIO DA COSTA

PROFESSOR DE ARTES
(UERJ, BRASIL)

Professor Associado do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), atuando nos cursos de Graduação e no Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES/UERJ). É bolsista de Produtividade do CNPq, Procientista da UERJ/FAPERJ e Cientistas do Nosso Estado (FAPERJ). Publicou os livros *A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade* (Quartet, 2014) e *Cinema brasileiro (anos 70-70), dissimetria, oscilação e simulacro* (7 Letras, 2000). É doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) com bolsa do CNPq e pós-doutor pela Université de Paris 1-Sorbonne com bolsa da Capes. Foi editor responsável pelas coletâneas *Narrativas, ficções, subjetividades* (em parceria com Sheila Cabo Geraldo - Quartet, 2012), *Dispositivos de registros na arte contemporânea* (Contra Capa, 2010). Foi vice-presidente da ANPAP no biênio 2011-12. Foi curador das exposições *Tempo-Matéria* (MAC-Niterói, 2010), *Paisagem e extremos* (CCJF, Rio de Janeiro, 2012), *Cidade e desaparecimento* (CCJF, Rio de Janeiro, 2011) e co-curador da exposição *Carlos Zilio: paisagens 1974-1978* (Galeria Candido Portinari, UERJ, 2011). Tem publicado nos periódicos ARS (USP), Arte e Ensaios (UFRJ), Poiéisis (UFF), Modos (Unicamp) entre outras. Atualmente, desenvolve a pesquisa *A gravidade da imagem: apropriação e repetição na arte contemporânea (Poéticas do arquivo)*.

MÁRCIO SELIGMANN-SILVA

PROFESSOR DE LITERATURA
(UNICAMP, BRASIL)

Doutor pela Universidade Livre de Berlim, com estágio pós-doutoral em Yale e professor titular de Teoria Literária na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, Brasil). É autor de *Ler o Livro do Mundo* (Iluminuras, 1999; seg. ed. 2020), *Adorno* (PubliFolha, 2003), *O Local da Diferença* (Editora 34, 2005; seg. ed. 2018), *Para uma crítica da compaixão* (Lumme Editor, 2009) e *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno* (Editora Civilização Brasileira, 2009); organizou os volumes *Leituras de Walter Benjamin* (Annablume/FAPESP, 1999; 2ª. edição 2007), *História, Memória, Literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes* (UNICAMP, 2003) e *Palavra e Imagem, Memória e Escritura* (Argos, 2006) e coorganizou *Catástrofe e Representação* (Escuta, 2000), *Comparative Literature: Sharing Knowledges for Preserving Cultural Diversity* (Eolss Publishers, Oxford ,UK, 2008), *Escritas da violência. Vol I. O testemunho* (7Letras, 2012) e *Escritas da violência*. (7Letras, 2012); *Imagem e Memória* (Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012). Possui vários ensaios publicados em livros e revistas no Brasil e no exterior. Foi professor visitante em Universidades no Brasil, Argentina, Alemanha, Inglaterra e México. Desde 2019 é vice-presidente da ICLA, International Comparative Literature Association/ AILC, Association Internationale de Littérature Comparée

MARIZE MALTA

PROFESSORA DE HISTÓRIA
DA ARTE
(UFRJ, BRASIL)

Historiadora da arte, professora Associada da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, atuando na graduação, pós-graduação, pesquisa e extensão. Doutora em História (UFF) e mestre em História da Arte (UFRJ), tendo realizado estágio pós-doutoral no Instituto de Artes da Universidade de Lisboa (bolsa Capes). Líder dos grupos de pesquisa ENTRESSÉCULOS e MODOS, é membro do CBHA, ANPAP e ICOM. É coordenadora do Setor de Memória e Patrimônio da EBA-UFRJ (Museu D. João VI, Arquivo Histórico e Biblioteca de Obras Raras) e editora da revista MODOS. É autora, organizadora e coordenadora de várias publicações, com destaque para: *História do Rio de Janeiro em 45 objetos* (FGV Editora/Jauá Editora, 2019); *Coleções de arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX* (Caleidoscópio, 2014, 2016, 2018, 2020); *O Olhar decorativo* (MauadX/Faperj, 2011); *Histórias da arte em Exposições* (Rio Books, 2015), em Coleções (RioBooks, 2016), em Museus (Rio Books, 2020); *O artista em representação e em coleções* (Nau Editora, 2020).

MONIQUE JEUDY-BALLINI

ANTROPÓLOGA (CNRS, FRANÇA)

Antropóloga e diretora de pesquisa no CNRS, membro do Laboratório de Antropologia Social (EHESS-LAS). Após seu doutorado em Antropologia, ingressou em 1990 no CNRS (medalha de bronze em 1995) e no Laboratório de Antropologia Social, onde codirigiu a equipe *Anthropologie des formes de réception et d'appropriation de l'art*. Em colaboração com Brigitte Derlon (EHESS), realizou uma pesquisa etnográfica junto a colecionadores privados de arte primitiva na França. Como parte do programa ANR *Exogenèses,* do qual participou, suas questões tratavam da forma como artistas europeus contemporâneos integram conceitual ou materialmente produções não-europeias em suas obras. Suas pesquisas atuais se concentram nos processos transculturais de recepção e de reapropriações estéticas na arte contemporânea. Entre suas principais publicações, ela coeditou *People and Things. Social Mediations in Oceania* (2002) e *Les Cultures à l'œuvre. Rencontres en art* (2005). Com Brigitte Derlon, coescreveu *La Passion de l'art primitif. Enquête sur les collectionneurs* (2008), *Arts premiers et appropriations artistiques contemporaines* (2017) e coeditou *L'Art en transfert* (2015). Ela também dirigiu *Le Monde en mélanges. Textes offerts à Maurice Godelier* (2016).

OCTAVE DEBARY

ANTROPÓLOGO
(UNIVERSIDADE DE PARIS
FRANÇA)

Professor de antropologia na Universidade de Paris, dirige o Centro de Antropologia Cultural CANTHEL (SHS Sorbonne). Também é professor associado da Universidade de Neuchâtel, na Suíça. Suas pesquisas se concentram na construção de uma antropologia comparativa da memória e do tempo. Octave pesquisa o modo como uma sociedade coloca em memória ou em museu sua história, participando desta forma tanto da sua lembrança quanto do seu esquecimento. Ele se interessa principalmente por objetos e restos. Trabalha regularmente com fotógrafos, artistas e curadores. Suas obras sobre a arte contemporânea e a memória são resultados de pesquisas colaborativas conduzidas com os artistas alemães Jochen Gerz (*La ressemblance dans l'œuvre de Jochen Gerz*, 2017) e Swaantje Güntzel (*Hidden by the surface. Works about marine debris*, 2017) e recentemente com Christian Boltanski. Seu último livro desenvolve uma análise geral de seu modo de pensar, *De la poubelle au musée, une anthropologie des restes* (Créaphis, 2021, seconde édition) *(Da lixeira ao museu: uma antropologia dos restos,* UM2 Comunicação, 2017) prefácio de Philippe Descola. Foi pesquisador e professor convidado na Alemanha, Brasil, Canadá, Suíça e Suécia.

PEDRO HUSSAK

PROFESSOR DE FILOSOFIA (UFRRJ, BRASIL)

Doutor em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (2005). É professor Associado IV de Estética na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Além disso, colaborou no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF) de 2009 a 2020. No ano de 2014, realizou um estágio de pós-doutorado com bolsa da CAPES na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, onde também foi professor visitante em março de 2017. Participa, desde 2018, do programa CAPES-COFECUB "Estética contemporânea: diálogo de culturas, uma parceria entre a Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, a Universidade Federal de Minas Gerais e a Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne em cujo quadro pôde realizar vários eventos como os seminários internacionais "Modernité Artistique: connexions Brésil-Europe", Paris, 2018 e "Arte, Arquitetura, Paisagem", 2019 no MAC-Niterói. Desde 2018 é o coordenador do GT de Estética da ANPOF e desde 2019 é vice-diretor do Centro de Estudos Avançados da UFRRJ, onde juntamente com o prof. Sérgio Pereira Leite organizou a atividade "Debates CEA". Traduziu, com a professora Carla Milani Damião, o livro "Diário Parisiense e outros ensaios" de Walter Benjamin, publicado pela editora Hedra em 2020. Publicou vários artigos na área da estética, e como organizador os livros *Educação Estética: de Schiller a Marcuse*, *Artes do corpo, corpos das artes* e *Modernismes, Antropophagies*. Como editor convidado, organizou o Dossiê "Rancière" 1 e 2 na Revista Aisthe-UFRJ, o Dossiê "Arte Contemporânea: Anacronismo e pos-conceitualismo" na Revista Poiesis UFF em 2016 e o Dossiê "Arte, Arquitetura, Paisagem", com Luciano Vinhosa e Flávia Oliveira também na Revista Poiésis em 2020.

PHILIPPE MICHELON

PROFESSOR DE OTIMIZAÇÃO (AVIGNON UNIVERSITÉ, FRANÇA)

Foi Professor do Departamento de Ciência de Computação e Pesquisa Operacional da Universidade de Montreal (Qc, Canadá) de 1989 a 1997. Depois, foi Consultor Sênior na empresa ILOG (Paris), a então maior empresa de otimização no mundo. Em 1998, foi nomeado Professor na Universidade de Avignon, onde fundou a equipe de Pesquisa Operacional. Sua área de pesquisa é a otimização discreta. Publicou cerca de cem artigos em periódicos acadêmicos e atas de conferências, tendo coletado mais de 2500 citações. Dois orientandos dele, um francês, o outro brasileiro, ganharam o prêmio da melhor tese da disciplina no seu país. Foi homenageado com a concessão do título de Doutor Honoris Causa (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Peru) e é professor de classe excepcional desde 2012. Liderou numerosos projetos franco-brasileiros de pesquisa e outros com os demais países da América do Sul. De 2016 até 2020, foi o adido científico do Consulado Geral da França no Rio de Janeiro.

SHEILA CABO GERALDO

PROFESSORA DE HISTÓRIA DA ARTE (UNIVERSIDADE DO ESTADO DE RIO DE JANEIRO, BRASIL)

Pesquisadora em história e teoria da arte, professora de arte moderna e contemporânea no Departamento de Teoria e História da Arte do Instituto de Artes e do Programa de Pós-graduação em Artes – PPGArtes, da UERJ. É coordenadora do Grupo de Pesquisa Escrita: arte, história, crítica e bolsista de Produtividade do CNPq e Procientista UERJ/FAPERJ com a pesquisa Políticas da Memória : o colonialismo e o primitivo na arte.

SOFIA NORLIN

CINEASTA, JORNALISTA (FRANÇA-SUÉCIA)

Nascida em 1974 na Suécia, Sofia mora em Paris. Estudou cinema em Estocolmo e na Universidade de Paris 8. Seu curta-metragem onírico *Les Courants* (2005) ganhou o Prêmio Beaumarchais-SACD e seu primeiro longa-metragem Ömheten (2013), um poema visual e social filmado na Lapônia sueca, foi selecionado na Berlinale de 2014, no Tribeca, Nova York, e ganhou vários prêmios. Paralelamente, ela trabalha no teatro, como diretora – muitas vezes com imigrantes – foi assistente de Ariane Mnouchkine no Théâtre du Soleil e mais tarde de Wajdi Mouawad. Hoje, ela leciona direção de cinema na Universidade de Paris (Sorbonne) e na Academia de Artes Dramáticas de Estocolmo (SADA). Ela escreve regularmente para uma revista sueca de cinema (POV-film) – e está preparando seu segundo longa-metragem (2022).

VERA DODEBEI

PROFESSORA TITULAR (UNIRIO, BRASIL)

Professora Titular, doutora em comunicação e cultura (ECO-UFRJ) e mestre em ciência da informação (IBICT-UFRJ). Estudou biblioteconomia e documentação e especializou-se em memória documentária com a tese defendida sobre "O sentido e o significado do documento para a memória social". Ingressou no Programa de Pós-Graduação em Memória Social (UNIRIO) na década de 1980 e lá participa, até o momento, da linha de pesquisa Memória e Patrimônio. É líder de dois grupos de pesquisa do CNPq: "Memória Social, tecnologia e informação" e "Memória Nacional e organização do conhecimento", este último junto à Biblioteca Nacional. Orienta estudantes (mestrado e doutorado) em temas sobre a preservação e sustentabilidade dos patrimônios culturais nacionais nas artes, na literatura, na ciência. Sua pesquisa atual, ainda em andamento, como bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq versa sobre "objetos, história de vida, conexões: por uma ecologia dos restos memoriais digitais". publicações recentes: "Mémoire et nouveaux patrimoines" (Open Edition, France, 2015); "Por que memória social? (Revista Morpheus, 2016). Membro da ISKO, ANCIB e do ICOM.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

I31 Imagens a contratempo: relações entre antropologia e arte contemporânea
/ Organizadores Philippe Michelon, Octave Debary, Luiz Cláudio da Costa. –
Florianópolis, SC: Cultura e Barbárie, 2022.
432 p. : foto. il. ; 16 x 23 cm

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-87529-25-7

1. Arte contemporânea. 2. Produções artísticas. I. Michelon, Philippe.
II. Debary, Octave. III. Costa, Luiz Cláudio da.

CDD 700.1

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

Imagens a contratempo. Relações entre antropologia e arte contemporânea. 2022.

Organizadores
Philippe Michelon, Octave Debary e Luiz Cláudio da Costa.

©Cultura e Barbárie e autores, 2022
©Desta edição: Cultura e Barbárie, 2022

Capa

Performance *Suppliques*, Amélia Sampaio

Fotografia de Philippe Michelon | Acervo Amélia Sampaio

Revisão

Fernando Scheibe

Projeto gráfico

Marina Moros

Tradução

Antonio Tostes, para os textos:

Introdução

Semelhanças e memórias de Christian Boltanski

Sobre desejo e revolta, Karim Aïnouz.

Pascal Rubio. [Revisão Luciana Medeiros], para os textos:

O papel das imagens e das exposições na reconstrução das tramas históricas.

A respeito de alguns trompe l'œil etnográficos. A arte sulka no museu.

Cultura e Barbárie Editora

Caixa postal 5069 | Florianópolis, SC

www.culturaebarbarie.com.br | contato@culturaebarbarie.com.br

PARCEIROS

UNIRIO

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UERJ

AMBASSADE
DE FRANCE
AU BRÉSIL
Liberté
Égalité
Fraternité

IUT de Paris - Rives de Seine
Université Paris Cité

SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES
Sociétés et Humanités
Université Paris Cité

CANTHEL

Cultura e Barbárie

Cultura e Barbárie Editora

Inverno de dois mil e vinte e dois.

Este livro dá voz a atores dos mundos acadêmico e cultural que há tempos trabalham no Brasil ou na França e que compartilham suas vidas através de intercâmbios entre esses dois países.

Toma múltiplas formas ao apresentar artigos acadêmicos e produções artísticas que tratam de filmes, teatro, performances, fotografias que, nos últimos anos, foram minadas por uma situação política, econômica e sanitária marcada pelo sofrimento e violência contra o mundo intelectual e, de forma mais geral, o mundo da criação.

Nesse contexto de distância e separação, este livro deseja participar da construção de pontes edificadas entre essas duas margens.

Nessa perspectiva, reunimos diversos campos das artes e ciências tais como arte contemporânea, cinema, teatro, fotografia, literatura, museologia e antropologia, história da arte, psicanálise e filosofia. Tantas vertentes que esperamos voltar a possíveis significados do que temos de comum e de partilha.

Contribuções de AMÉLIA SAMPAIO, ANTONIO TOSTES, BRUNO BRULON SOARES, CHRISTIAN BOLTANSKI, ELISSANDRO DE AQUINO, EMERSON DIONISIO GOMES DE OLIVEIRA, EVELYN ORRICO, FRANCISCO RAMOS DE FARIAS, GISELLE BEIGUELMAN, ISAAC BERNAT, JACQUES LEENHARDT, KARIM AÏNOUZ, LUIZ CLÁUDIO DA COSTA, MÁRCIO SELIGMANN-SILVA, MARIZE MALTA, MONIQUE JEUDY-BALLINI, OCTAVE DEBARY, PEDRO HUSSAK, PHILIPPE MICHELON, SHEILA CABO GERALDO, SOFIA NORLIN, VERA DODEBEI.

Cultura e Barbárie