

# **papéis**

---

jornada de estudos

---

---

---

---

---

---

---

## **PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - UFOP**

### COORDENAÇÃO

Prof. Dr. Alex Beigui Cavalcante

### VICE-COORDENAÇÃO

Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel

## **PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - UFMG**

### COORDENADOR

Prof.ª Dr.ª Amir Brito Cadôr

## **PAPEIS: JORNADA DE ESTUDOS**

### CORPO EDITORIAL

Prof. Dr. Éden Peretta (UFOP)

Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel (UFOP)

Prof. Dr. Roberto Bethônico (UFMG)

Prof. Dr. Rodrigo Freitas Rodrigues (UFU)

### ORGANIZAÇÃO

Prof.ª Dr.ª Daisy Leite Turrer (UFMG)

Prof.ª Dr.ª Neide das Graças de Souza Bortolini (UFOP)

Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel (UFOP)

### REVISÃO

Vivien Gonzaga

### CAPA E PROJETO GRÁFICO

Rubens Rangel Silva

### DIAGRAMAÇÃO

Gabriela Sá

## **UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO**

R. Diogo de Vasconcelos, 122

Pilar - Ouro Preto

Minas Gerais

CEP 35400-000

Fone: +55 (31) 3559-1189

## **UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

Av. Antônio Carlos, 6627

Pampulha - Belo Horizonte

Minas Gerais

CEP 31270-901

Fone: +55 (31) 3409 5000



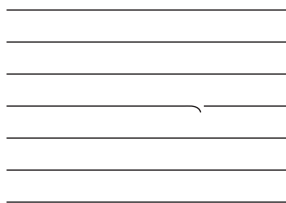
Universidade Federal  
de Ouro Preto



# **papéis**

---

jornada de estudos



*organizadores*

Daisy Turrer (UFMG)  
Neide Bortolini (UFOP)  
Paulo Maciel (UFOP)

**OURO PRETO**  
2020

#### DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO

---

Papéis: jornada de estudos / Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFOP e Programa de Pós-Graduação em Artes - UFMG. v. 4 (2020). - Ouro Preto: PPGAC-UFOP; PPG/Artes UFMG, 2020.

Anual

ISSN: 2527-0036

1. Artes cênicas - Periódicos. I. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFOP. II. Programa de Pós-Graduação em Artes – UFMG. III. Universidade Federal de Ouro Preto. IV. Universidade Federal de Minas Gerais.

CDU: 792(05)

---

Catalogação: [www.sisbin.ufop.br](http://www.sisbin.ufop.br)

## SUMÁRIO

07 \_\_ Apresentação

11 \_\_ Um corpo de mulher encontrado: breves considerações acerca do tempo às margens

*Amanda Marcondes* | UFOP

23 \_\_ Quem nunca jogou capoeira não sabe o que é vadiar: pensamentos sobre a vadiAção e o cansaço translúcido

*Anajá Santos* | UFOP

35 \_\_ Anacronias implicadas na concepção de *Infâncias* e sua relação com a memória

*Brenda Campos de Oliveira Freire* | UFMG

43 \_\_ Por um elogio à perda

*Gabriela Sá* | UFMG

53 \_\_ Assassinar é eliminar arquivos?

*Ícaro Moreno Ramos* | UFMG

63 \_\_ A partir dos vestígio

*Luciana Grizotti Neves* | UFMG

- 71\_\_ Des(a)fiar a palavra, narrar a imagem, tecer a memória: uma breve leitura da série “Palabrarmas”, de Cecília Vicuña  
*Natália Rezende* | UFMG
- 79\_\_ Notas sobre bibliotecas  
*Patricia Chiavazzoli da Costa Cerqueira* | UFMG
- 89\_\_ D’O *Precipício da Incerteza* ao restauro: desvio, desconstrução, reconstrução e existência  
*Rachel Falcão* | UFMG
- 99\_\_ Entre o visível e o invisível nas imagens de Abbas Kiarostami  
*Rodrigo Azevedo* | UFMG

## APRESENTAÇÃO

**A** Papéis de 2020, num momento de incertezas diante da grave crise que vivemos, traz as discussões da IV Jornada de Estudos ocorrida em 2019 – *Imagem, escrita, teatralidades: à margem do tempo*, realizada pelo PPGAC UFOP, em parceria com o PPG/Artes EBA, entre 6 e 7 de dezembro, no Espaço das Artes, em Ouro Preto.

A edição deste ano, dando continuidade à reflexão dos organizadores em 2019, se voltou para a discussão mais geral acerca das relações entre tempo, história e imagem, conforme as suas múltiplas formas, aparições e inflexões críticas e criativas, deslizando entre a literatura, as artes e o pensamento histórico-filosófico que, nos últimos anos, ampliou o alcance da noção que fazemos dos dois termos, para além do território do visível e do tangível, da sincronia e do progresso, tendo como parâmetro a ideia de história a contrapelo, em *Diante do tempo*, de Georges Didi-Huberman. Leitura do tempo, essa, instauradora da memória como parte constitutiva e ou modeladora dessa história de longa duração que, por seu turno, faz emergir do seu turbilhão o anacronismo, operando entre as instâncias de sua existência no devir presente-passado-futuro.

Além disso, a organização se dedicou à discussão de outras histórias a contrapelo, como, por exemplo, as de Marc Bloch e Walter Benjamin, para avançar na preparação do tema do evento, organização e mediação

das mesas. Nessa direção, foram selecionados alguns textos literários cujas questões centrais se articulam em torno do tempo e de suas margens: “A próxima aldeia”, de Franz Kafka (*Um médico rural*, em tradução de Modesto Carone, 1999); “A viagem de inverno”, de Georges Perec (*A coleção particular*, em tradução de Ivo Barroso, 2005); *A casa de papel*, de Carlos María Domínguez (na tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro, 2006); “As conchas e o tempo”, de Italo Calvino (*Todas as Cosmicômicas*, em tradução de Ivo Barroso e Roberta Barni, 2007).

As narrativas são, então, sobre as concepções do tempo, suas dobras, enfim, sobre essa dimensão quase atemporal que, de um passado tão remoto, aproxima-se do infinito no tempo, em contraste com o tempo fugaz do relógio, com a passagem do tempo cronológico, aquele que, ao se pensar no instante presente, que sempre escapa, cria o vazio da existência humana. Histórias e narrativas a contrapelo, marcadas por continuidades e descontinuidades que elidem a perspectiva sincrônica da diacronia, pois nos ensinam que o passado toma forma histórica no devir de sua existência futura, que se manifesta, por sua vez, no instante que nos compete viver e pensar as suas relações diante do tempo.

*Daisy Turrer*  
*Neide Bortoloni*  
*Paulo Maciel*







## UM CORPO DE MULHER ENCONTRADO: BREVES CONSIDERAÇÕES ACERCA DO TEMPO ÀS MARGENS

*Amanda Marcondes* | UFOP

---

Artista-pesquisadora, mestranda junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, integrante do Ninfeias – Núcleo de INvestições FEminlStAS de Ouro Preto e Bacharela em Interpretação Teatral pela Universidade Estadual de Londrina (2015-2017)

---

**RESUMO:** Este texto busca tecer algumas breves considerações acerca do tempo e da imagem através da performance “Um corpo de mulher encontrado”, que desenvolvi ao longo do ano de 2019, abordando casos de feminicídio nos quais os corpos de vítimas são ocultados ou descartados em espaços públicos e classificados como “encontrados” pelos jornais policiais sensacionalistas. Nesses jornais, as imagens dos corpos dessas mulheres são apresentadas em diversos lugares, como lagos, vias marginais, praças, plantações, aterros sanitários, carros, malas, quintais, paredes, entre outros, quase sempre havendo um tempo transcorrido entre a morte, o descarte e a sua “aparição”. Quais seriam as dimensões temporais existentes entre a vida, o crime, a notícia, a afetação, o enlutamento vivenciado pelas famílias e no meio social? Essas poderiam ser enunciadas e revividas através da ação performativa? Seria possível calcular o grau de seu impacto e de suas reverberações? Assim, me atreei ao conceito de “liminaridade”, como proposto por Ileana Diéguez Caballero, para refletir sobre a potência contida das práticas liminares, que se encontram entre os espaços da arte, da vida, da ação política e estética.

**PALAVRAS-CHAVE:** Performance liminar; ativismo feminista; feminicídio.



## PERFORMANCE E ATIVISMO FEMINISTA

Uma vítima, um corpo encontrado. Um corpo de mulher encontrado. Um corpo de mulher é encontrado às margens de um lago no centro da cidade. Um corpo de mulher é encontrado às margens em estado de putrefação. Mais um corpo de mulher encontrado. Mais uma. Dizia a notícia no jornal.

*Amanda Marcondes, 2017.*

“Um corpo de mulher encontrado” foi, originalmente, uma crônica que escrevi no ano de 2017, após a notícia de feminicídio que ocorreu na cidade de Londrina/PR, cujo corpo da vítima fora encontrado um mês após seu desaparecimento. Segundo as investigações, a vítima em questão seria uma colega de universidade, a artista chamada Lua Padovani, que estava em situação de rua, vivendo e ocupando um espaço que ficava embaixo de um pontilhão que dá acesso à Universidade Estadual de Londrina. Esse texto foi então resgatado no ano de 2019, enquanto eu realizava um exercício de criação na disciplina Poéticas Híbridas: Performance, Gênero e Feminismo, ministrada pela professora Nina Caetano, no Programa de Pós-graduação na Universidade Federal de Ouro Preto. Essa ação foi realizada de modo solo, na cidade de Ouro Preto/Minas Gerais, e também numa criação em rede, que desenvolvi com outras três artistas e um artista colaboradores, na cidade de Londrina/PR.<sup>1</sup>

O debate sobre o feminicídio, no Brasil, tem permeado as discussões feministas há um longo tempo – bem como o combate à violência contra as mulheres, que só foi firmado com a Lei Maria da Penha, em 7 de agosto de 2006 –, e precisou de um fôlego demasiado até a inserção da categoria “feminicídio” na Constituição Federal, o que ocorreu somente em 2015, através da Lei nº 13.104, que modificava o art. 121 do Decreto-Lei nº 2.848/1940, que desde então previa apenas as categorias de “homicídio” simples e qualificado.

---

<sup>1</sup> Após um convite aberto que fiz no Facebook, no grupo de estudantes do Curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina, responderam ao meu convite as artistas-pesquisadoras Samantha Nogueira e Dayane Anhaia, a fotógrafa Natalia Silva e o artista-pesquisador Erik Santos.

Configuram-se, assim, os assassinatos cometidos contra a vida das mulheres enquanto um crime específico, que reflete toda uma estrutura patriarcal fundada na violência de gênero, na misoginia e na imposição forçada dos modos de controle sobre os corpos das mulheres cis e trans no território brasileiro.

Entretanto, na prática, percebemos que o caminho para mudar essa situação ainda é longo, quando nos deparamos com o governo atual que, em vez de criar estratégias reais para minimizar o impacto do machismo e os riscos de feminicídio nesse período de isolamento social, por conta da pandemia de Covid-19, que tem nos atravessado desde o mês de março deste ano de 2020, aqui no Brasil, acaba por não problematizar ou propor ações efetivas para a diminuição das desigualdades e da violência, sejam elas no ambiente doméstico ou nos meios e espaços públicos.<sup>2</sup>

Essa introdução se torna necessária para que eu possa contextualizar esse tecido político e social no qual a performance “Um corpo de mulher encontrado” está situada. Tenho-me interessado em investigar esses processos de desnaturalização de atos violentos cometidos contra a vida das mulheres cotidianamente, também por meio da performance e do “ativismo” que, em resumo, seria o movimento de imbricação entre a criação artística com o ativismo social.

Dessa forma, parto da perspectiva de “performance liminar”, proposta pela pesquisadora latino-americana Ileana Diéguez Caballero (2011), que investiga as relações da teatralidade e da performatividade contidas nas expressões simbólicas e coletivas presentes nas manifestações sociais da América Latina que têm emergido de contextos ditatoriais, como vemos se reerguer no Chile, desde o final de 2019, por exemplo, mas também em contextos de opressão sustentados ou aplicados por

---

2 Numa reportagem publicada pelo *Brasil de Fato*, no dia 10/10/2020, apresenta-se o registro de que no mínimo 497 mulheres perderam suas vidas, isso contando apenas os casos notificados entre março e agosto de 2020, sendo pelo menos 3 mulheres assassinadas brutalmente dentro de suas casas a cada dia. Ver: OLIVEIRA, Sheila. Uma mulher é morta a cada nove horas durante a pandemia no Brasil. *Brasil de Fato*, 10 de outubro de 2020, não paginado. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2020/10/10/uma-mulher-e-morta-a-cada-nove-horas-durante-a-pandemia-no-brasil>>. Acesso em: 22 nov. 2020.

governos autoritários, como este que estamos vivenciando aqui no Brasil desde 2016.<sup>3</sup>

Caballero, em seu livro intitulado *Cenários liminares: teatralidades, performances e política*, nos apresenta a noção de “campo expandido”, ou ainda de “cena expandida”, quando se propõe a pesquisar a teatralidade que se encontra no limi(n)ar do teatral e da vida cotidiana, que se apresentaria num campo “não estético”, visto como “[...] gestos simbólicos que colocam vontades coletivas na esfera pública e constroem de outras maneiras seu ser político” (CABALLERO, 2011, p. 14). Interessa à autora:

[...] estudar a condição liminar que reside numa parte dessas teatralidades atuais, nas quais se entrecruzam não só outras formas artísticas, mas também diferentes arquiteturas cênicas, concepções teatrais, olhares filosóficos, posicionamentos éticos e políticos, universos vitais, circunstâncias sociais (CABALLERO, 2011, p. 20).

Segundo a autora, as práticas liminares poderiam ser lidas enquanto “[...] escrituras cênicas e performances experimentais, associadas a processos de pesquisa, nas bordas do teatral”, explorando estratégias e procedimentos das artes visuais e também dentro da tradição da arte independente, desvinculadas de projetos que são institucionais ou oficiais, incluindo assim outras modalidades onde a teatralidade se encontra presente, tais como as performances, intervenções, ações cidadãs e rituais (CABALLERO, 2011, p. 13-14).

No caso específico da América Latina, Caballero aponta a liminaridade intrínseca às ações cidadãs, manifestações de protesto e performances que emergem desses contextos acima mencionados. Segundo Caballero:

Qualquer tentativa de documentar ou estudar as contaminações na arte desvinculada da sua relação com o entorno reduziria a sua complexidade e anularia uma parte do espesso tecido arte/sociedade ou arte/realida-

---

3 Refiro-me aqui aos atravessamentos políticos que têm assolado o país desde a destituição da ex-presidenta Dilma Rousseff em 2016, que fez emergir discursos e práticas de ódio que têm infringido a Constituição e afetado diretamente a vida das populações desfavorecidas, entre elas, a vida e a existência das mulheres cis e trans (transgêneros, transsexuais e travestis), que tenho visto como uma ferida não trabalhada dos contextos de colonização e ditadura militar que compõem a história do nosso país.

de. Interessa-me insistir na liminaridade como antiestrutura que coloca em crise os status e hierarquias, associados a situações intersticiais, ou de marginalidade, sempre na beira do social e nunca fazendo comunidade com as instituições. Esta é a razão da necessidade de remarcar a condição independente, não institucional e o caráter político das práticas liminares. (CABALLERO, 2011, p. 22).

Essa expansão do campo da arte que a autora apresenta com essas práticas liminares se faz necessária para localizar o campo do ativismo, das performances identitárias e implica, no mínimo, uma relação profunda entre estética, arte e política, que, ao meu modo, busco tecer aqui.

## **UM CORPO DE MULHER ENCONTRADO**

A performance “Um corpo de mulher encontrado” tem sido desenvolvida a partir da coleta de denúncias de feminicídio, expressas nos jornais policiais – quase sempre em teor sensacionalista, com falas e filmagens que acabam por desumanizar as vítimas e sem apresentar e contextualizar, em profundidade, as circunstâncias em que os casos acontecem e a gravidade da ocorrência. Busco, com essa ação, coletar nomes, contextos e locais recorrentes, onde essas situações de violência acontecem, para ressignificá-las enquanto uma ação de denúncia e prática sensível de reflexão.

Quando escrevemos a frase “Um corpo de mulher encontrado” nos *sites* de busca na internet, acabamos por encontrar os mais diversos espaços de ocultamento desses corpos, que permeiam desde o interior, os banheiros ou o terreno de suas casas, e também pelas vias públicas e movimentadas, tais como: praças ou lagos pouco visitados, terrenos baldios, pastos, ou até mesmo espaços “inusitados”, como a parede de uma construção, como ocorreu em um bairro de Vila Velha, no Espírito Santo, em 2019 – nessas e em muitas outras circunstâncias, poucas vezes se conseguem a identificação e a história dessas mulheres.

Assim, minha primeira ação tem sido pesquisar outros *sites* e notícias, na busca de identificar seus nomes e idades. Com a identificação em mãos, passo então e presentificar essas mulheres em um vestido de cor clara e anotar frases que dialoguem com o espaço em que realizarei a ação. Em Ouro Preto, por exemplo, me ative a diversas mulheres que



havam sido assassinadas naquele ano; já na cidade de Londrina, me relacionei com casos que haviam ocorrido naquele território.

## **CONSTRUÇÃO DA IMAGEM**

A construção da imagem tem se dado nos próprios elementos da ação performativa, com a utilização desse vestido escrito, que busca resgatar, com cuidado, a humanidade dessas mulheres e a dimensão da violência ocorrida. De modo diferente da visualidade expressa nos jornais, ao trazer esses nomes para um corpo que “perambula” pela cidade, busca-se uma aproximação entre a vítima e o corpo que caminha, abrindo uma brecha no tempo-espaço do real para que a memória seja atualizada e presentificada. Quais seriam as dimensões temporais existentes entre a vida, o crime, a notícia, a afetação, o enlutamento vivenciado pelas famílias e no meio social? Ao realizar essa ação, o nome de Gisele, por exemplo, foi identificado por uma enfermeira que passava, e que trouxe à tona o ocorrido, conversando com os demais passantes que acompanhavam a ação. Isso tem me levado a pensar como a sua atualização e presentificação acabam por instaurar um espaço-tempo de debate no meio social, abrindo (ou não) uma brecha para que esse luto pessoal e social possa emergir e ultrapassar seu tempo de realização, através da vivência e também do registro.

## **ITINERÂNCIA**

A realização da performance tem como característica ser uma ação itinerante, que passe por lugares específicos e que dialoguem com a proposta construída para aquela cidade, na qual instalo meu corpo e fico por alguns instantes, até ele adquirir o caráter de abandono. Durante a construção da performance, optei por privilegiar os espaços centrais da cidade como espaços de visibilidade para o que não é visto. Na cidade de Ouro Preto, por exemplo, a ação foi construída embaixo de uma ponte, próximo a um córrego de esgoto. Nesse caso, a forma que encontrei para trazer esse mesmo teor de abandono da ação para as vias mais centrais foi a presença de caçambas de lixo, localizadas num trecho que faz a conexão prefeitura de OP – Rua dos Bancos – e Praça Tiradentes.

Um trecho especificamente turístico e movimentado. Em Londrina, os espaços escolhidos foram as portas de bancos e espaços religiosos situados no perímetro central da cidade, local conhecido como Calçadão.

Por ser uma zona mais espaçada, optamos por deixar rastros, na forma de silhuetas e escritos em giz, como forma de marcar a presença e também a ausência desses corpos que por ali passaram. O saco de lixo foi uma estratégia de segurança, no qual portava meus documentos, e que também foi utilizado para proteger minimamente das sujeiras do espaço urbano.



Figura 1: Ação realizada em Londrina/PR. Foto: Natália Cavalcanti.



Figura 2: Daiana Anhaia,  
Londrina/PR.  
Foto: Natália Cavalcanti.

## TEMPO

A relação com o tempo nessa performance poderia ser lida de diversas maneiras, sendo a primeira indicando que ela começa já no processo de coleta dos dados e evidenciando a relação que construo com cada mulher e sua história, desde o dia no qual realizo uma deriva, reconhecendo os espaços e delimitando o percurso que será realizado no dia da ação. No dia marcado, vou até o local, me instalo no ponto delimitado, me deito e deixo que meu corpo relaxe até adquirir um caráter de abandono. E não é fácil relaxar, pois estabeleço um contato tenso com a cidade e fico vulnerável, exposta às diversas e possíveis reações dos passantes diante da imagem que proponho. Assim, preciso me abrir para as relações que acontecerão naquele instante, que pode durar 5, 10 minutos, no

máximo, até decantar e eu perceber que posso me levantar com calma e caminhar para um outro ponto.

Outra forma de ler seria pela circunstância proposta, que visa à atualização do tempo do ato, da notícia e das situações que se estabelecem com os transeuntes. Nesta imagem, por exemplo, é possível perceber o que se passa ao redor da ação e como as pessoas interagem com ela. Na primeira, já havia tido a interação de um senhor, que retirou o saco de lixo da minha cabeça. Na segunda, dois meninos que passam e decidem acompanhar mais de perto e se coimplicam com a imagem, e acabam por esgarçar o tempo do registro; já na terceira é que vem a intervenção policial, por meio da Guarda Municipal, que foi acionada por cerca de três vezes, conforme relataram alguns transeuntes para amigos que estavam acompanhando a ação. O tempo da performance, nesse sentido, se torna um convite à experiência e à reflexão, o que faz emergir diversos diálogos que se instauram dentro de um jogo ético exercido no próprio espaço da rua.



Figura 3: Sequência de imagens da ação realizada em Ouro Preto/MG. Foto: Fernanda Lina.

*“Estamos anestesiados” – disse um senhor que acompanhava a ação.*

*“Se eu visse carne disponível assim, eu levava pra casa” – disse um homem em voz alta.*

*“Você não pode ficar aí” – disse uma senhora que tentava tirar as fitas que prendiam meu vestido.*

*“É teatro?” “É protesto?” “O que ela quer dizer com isto?” – disseram muitas pessoas que se aproximaram.*

Nessas frases expressas podemos perceber o caráter liminar da situação performativa, em que as perguntas realizadas não ganham uma resposta imediata, permitindo, assim, um deslocamento do olhar – de quem vê as imagens expostas nos jornais sensacionalistas e de quem vê essa ação no tempo-espaço real. A relação que então se instaura acaba por evidenciar a dimensão ética do espaço da rua: um corpo exposto, frágil, no concreto urbano, e não se sabe há quanto tempo está ali.

Cabellero apresenta a dimensão micro e relacional dessas ações que se estabelecem no campo urbano, que buscam abrir brechas no tempo-espaço cotidiano de onde emergem as feridas de um contexto social nocivo que ainda hoje seguem normalizadas.

Segundo a filósofa e estudiosa de gênero Judith Butler (*apud* COLLING, 2016, 39-40), o feminicídio é o caminho mais abrupto de domesticação e dominação da vida das mulheres (cis e trans) em todo o mundo. É a interrupção da vida que marca o controle dos corpos generificados ou identificados enquanto “corpo de mulher”, e que funciona como um sistema de regulamento da vida de todas as outras. Regulação essa que é exercida livremente, por conhecidos ou desconhecidos que criam ou se inserem em situações cotidianas que marcam as vítimas com a violência sexual, psicológica e física – o seu demarcador de gênero.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Tenho observado, enquanto artista e pesquisadora, a relevância de trabalhos e ações como esta que apresento aqui, que buscam, ao seu modo, rearticular imagem e tempo de corpos e situações relegadas às margens, realocando-as para o centro das ruas, dos textos e narrativas artísticas que tenham como objetivo nos aproximar de uma “utopia relacional”, como nos diria Caballero. Pois, por mais que nos pareça difícil ter que lidar com situações de violência e opressões cotidianas, como o

feminicídio, e que nossa atuação macro ainda nos pareça limitada, é por meio da ação política e também da arte que temos tido a possibilidade de criar brechas no tempo-espaço do ódio e da ignorância, para podermos intervir no micro, no relacional. Considero, assim, que as imagens e margens temporais presentes na performance “Um corpo de mulher encontrado” têm conseguido, pelo menos em suas duas experiências de realização, ressignificar as imagens jornalísticas e informativas em materialidade, presentificação enquanto um convite à experiência, fazendo do encontro e da criação coletiva um espaço mais amplo de bons embates e trocas mais empáticas para o mundo que necessitamos criar. Um mundo no qual nossas vidas não sejam tão facilmente abatidas, mas sim, celebradas.

## REFERÊNCIAS

- BACELLAR, Camila Bastos. Performance e feminismos: diálogos para habitar o corpo – encruzilhada. **URDIMENTO – Revista de Estudos em Artes Cênicas do PPGT da UDESC**. Florianópolis: UDESC/CEART, v. 2, n. 27, p. 62-77, dez. 2016.
- COLLING, Leandro (org.). **Dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2016.
- CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários liminares**: teatralidades, performances e política. Trad. Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **Ilinx – Revista do LUME**. Campinas, n. 4, p. 1-11, 2013. Disponível em: <<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>>. Acesso em: 18 jun. 2020.

# QUEM NUNCA JOGOU CAPOEIRA NÃO SABE O QUE É VADIAR: PENSAMENTOS SOBRE A VADIAÇÃO E O CANSAÇO TRANSLÚCIDO

*Anajá Santos* | UFOP

---

Sou doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Ouro Preto, professora, historiadora e pequena agricultora.

---

**RESUMO:** Escrevo a partir de minhas vivências, pois sou uma angoleira que pensa e escreve a história a partir do mundo em que vivo, do chão em que piso. A roda da capoeira é para mim um espaço de cura, é ali que minhas angústias se dissipam, o medo dá lugar à coragem no encontro comigo mesma e com meus ancestrais. É sobre essa potencialidade de cura da capoeira que irei falar nas páginas que seguem. Convido o leitor a se deixar levar pela ginga de Angola.

**PALAVRAS-CHAVE:** Capoeira Angola; vadiação; mandinga; malandragem; brinquedo.





Os corpos, dispostos em círculo, são envoltos pela melodia dos instrumentos: o berimbau chamado gunga ou berra-boi dita o ritmo da roda. Agogô, reco-reco, pandeiro, atabaque e outros dois berimbaus (chamados de médio e viola) compõem a bateria.<sup>1</sup> Os olhares convergem para o centro. Os capoeiras<sup>2</sup> ressoam, em uníssono, a resposta à cantiga entoada pelo cantador.<sup>3</sup> A um gesto do gunga,<sup>4</sup> duas pessoas se agacham, na beira da roda. Não falam. É ali, ao pé do berimbau, que pedem licença aos ancestrais,<sup>5</sup> se saúdam e iniciam a vadiação, ou a ação de vadiar.<sup>6</sup> Transcrevo a imagem que vivo quando me transformo

---

1 Chamamos de bateria ao conjunto de instrumentos que constrói a musicalidade da roda. Como prática social ritualística, a roda de capoeira se forma a partir de regras e códigos pautados numa hierarquia transmitida, de geração à geração, através do mestre. Nesse sentido, cada instrumento tem seu papel e seu lugar dentro da bateria. O instrumento de maior responsabilidade é o berimbau gunga, tocado em geral pelo mestre, ou capoeira que comanda a roda. A organização dos instrumentos varia entre os grupos, mas é recorrente a seguinte ordem: os três berimbaus estão sempre juntos, dispostos do mais grave ao mais agudo – gunga, médio e viola. Nas extremidades da bateria se colocam os instrumentos percussivos: pandeiro, atabaque, reco-reco e agogô.

2 Chama-se “capoeira” a pessoa que pratica o jogo-dança-luta em questão. Aos capoeiras que jogam a capoeira angola chama-se “angoleiro” ou “angoleira”.

3 Na roda de capoeira em geral, e em especial na Capoeira Angola, não se canta por cantar, como afirma Castro Jr. (2004). É através do canto que se transmitem os saberes ancestrais e também se fala do presente. Nas rodas de Capoeira Angola, quem canta é o mestre ou a pessoa de maior grau hierárquico. A licença para cantar, no entanto, pode ser concedida pelo mestre a outro capoeira.

4 Para que o jogo de Angola se inicie a pessoa que toca o berimbau gunga o inclina até que chegue próximo ao chão, esse gesto chama os angoleiros para baixo dele, de onde o jogo começa. Algumas vezes, o mestre também indica as pessoas que irão jogar juntas, apontando-as também com o gunga.

5 “O berimbau é um instrumento que toca numa nota só” canta um aluno de mestre Pastinha em seu disco, *Mestre Pastinha: eternamente*, disponibilizado no YouTube ([https://www.youtube.com/watch?v=\\_UY0vyB7HNE](https://www.youtube.com/watch?v=_UY0vyB7HNE)). O berimbau é um instrumento misterioso, cujos mitos de surgimento remontam a mulheres guerreiras africanas que teriam recebido de Yansan o presente de terem seus arcos transformados em instrumento musical. Na roda de capoeira, o toque do berimbau faz a ligação com os ancestrais, é a ligação com Olorum, como afirma mestre Moraes, no disco *Ligação ancestral*, também disponibilizado no YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=XQqKQFC6YEo>).

6 Na linguagem angoleira, a vadiação corresponde ao jogo propriamente dito. É na vadiação que o angoleiro se realiza como tal, é o momento máximo de entrega à dança-luta-jogo entre mim e o outro. É para esse momento que o angoleiro treina. A vadiação é, portanto, diferente da repetição cotidiana dos movimentos e do ensaio da bateria (cantos

em *sujeita* da roda, quando meu corpo se incorpora a esse território orgânico formado e desformado a partir do vínculo, da espontaneidade, da vontade de estar junto. Escrever sobre ela (a capoeira), é escrever também sobre mim. Como propõe o subcomandante Marcos,<sup>7</sup> para termos na universidade uma outra mirada sobre o mundo, é preciso que os intelectuais aprendam a sentir com a cabeça e pensar com o coração. É essa minha intenção. Não escrevo sobre um objeto que me é externo, mas sobre algo que faz parte de mim. Meu olhar não é o de uma historiadora, mas de uma angoleira que escreve história. Tento pensar os fundamentos que tenho aprendido, nessa cultura angoleira, como um legado teórico-prático, ou seja, um saber herdado de nossos ancestrais afro-ameríndios que deve ter o mesmo nível de legitimação de outras áreas do conhecimento humano, já que a

[...] racionalidade moderno-positivista, serviu (e ainda serve) como um modelo totalitário que pauta princípios epistemológicos e regras metódicas para a validação dos conhecimentos que se pretendem verdadeiros (SILVA; MAROCCO, 2018, p. 33).

Acredito que a capoeira seja um conhecimento ancestral essencialmente antirracional, no sentido da razão instrumental que atua como dispositivo de manutenção das relações hierárquicas entre os povos. Durante todo o processo de colonização, a cosmologia dos povos colonizados (originários e afrodiásporicos) foi vista como um saber secundário, algumas vezes silenciado violentamente, outras tratado como o exótico, o folclórico.<sup>8</sup> Nesse sentido, Gauthier traz a seguinte afirmação:

A descolonização da academia – portanto, das nossas mentes – passa pelo reconhecimento de que existem vários tipos de ciências, tanto válidos como as ciências que cresceram no chão cultural europeu (que chamo de ciências eurodescendentes, para que possamos sair da imperialis-

---

e toques) que fazem parte da vivência cotidiana da Capoeira.

7 Utilizo a crítica ao conhecimento eurocentrado elaborada pelo subcomandante insurgente Marcos, do Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN), em seu livro *Nem o centro nem a periferia: sobre cores, calendários e geografias* (2008, p. 27-58).

8 Como diz Eagleton (2015, p. 71), ao pensar sobre a cultura europeia, existe por trás do termo “civilização ocidental” a ideia de um modo de vida universal, então, o encontro colonialista é sempre o encontro da Cultura com a cultura.

ta pretensão à universalidade do saber acadêmico – que criou a palavra “afrodescendente” ou “indígena”, mas que se quer acima de todos esses particularismos). A acupuntura é uma ciência, a psicologia yorubana é uma ciência, pois são saberes complexos e sistematizados, cuja pertinência é independente da crença das pessoas ou não nas bases culturais de onde surgiram (GAUTHIER, 2015, p. 3).

Pensando na direção proposta por Gauthier, afirmo a capoeira como um território em que as cosmologias afro-ameríndias vêm resistindo ao domínio colonialista sobre os corpos dos homens e mulheres, no decorrer do desenvolvimento do capitalismo. Para compreender essa afirmação é preciso lembrar que a capoeira é essencialmente uma arte. Seus praticantes (as e os capoeiras) “[...] cantam sem serem cantores, dançam sem ser dançarinos, e tocam instrumentos sem serem musicistas”.<sup>9</sup> Nesse sentido, a capoeira é um território de (re)existência do corpo colonizado, pois:

Definitivamente a arte configurou-se como um dos refúgios da *plantation*. Ante toda a desumanização vivida, a dança e a música recompuseram os corpos em pedaços, sobretudo considerando a sua relação com a religiosidade de matriz africana (FERREIRA, 2018, p. 53).

Entendo o colonialismo como inserido num processo de longa duração, como diria Braudel.<sup>10</sup> Ou seja, ele se perpetua através de duas estruturas fundamentais: o racismo e o latifúndio. A capoeira se coloca como território de resistência ao caráter epistemicida<sup>11</sup> desse processo,

---

9 Frase dita por Mestre Janja (Historiadora, professora doutora, UFBA) em evento (oficina de Capoeira Angola) ocorrido entre os dias 13 e 14 de março de 2020, na cidade de Belo Horizonte, na sede do grupo Candeias de Capoeira Angola, cuja mestra é Alcione.

10 Em sua tese de doutoramento (*La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, de 1949), o historiador francês Fernand Braudel apresentou a ideia de acontecimentos históricos inseridos no que ele chama de “longa duração”. Para ele, a história estaria dividida em três dimensões: uma, de transformações rápidas (mudanças tecnológicas atuais, por exemplo); outras, medianas (existência de movimentos culturais, como o punk ou a Semana de Arte Moderna); e aquelas da longa duração, tais como o racismo e o latifúndio que estruturam a sociedade brasileira desde que os portugueses desembarcaram das caravelas.

11 Utilizo o conceito de “epistemicídio”, como elaborado por Boaventura de Souza Santos, e trabalhado por Sueli Carneiro. O epistemicídio “[...] se constitui e se constituiu num dos instrumentos mais eficazes e duradouros da dominação étnica/racial, pela negação que

à medida que transmite, através dos corpos, as narrativas que contêm a cosmovisão desses povos. A capoeira é, portanto, uma forma de conhecer e agir no mundo. Um de seus fundamentos é a espontaneidade, como diz mestre Moreno, o “[...] objetivo do mestre é desenvolver a capoeira que o próprio capoeira tem”.<sup>12</sup> O fundamento da criação espontânea da performance dentro da roda<sup>13</sup> dá à capoeira sua expressão lúdica, ou seja, a transforma também em brinquedo.

A capoeira é a vadiação. É o antiprodutivo. É a celebração da presença, da festa, da improvisação. É essencialmente coletivista: não é possível jogar capoeira sozinho. Você pode tocar berimbau em casa, mas o *asê* da bateria só pode ser vivido quando estamos juntos, em sintonia, cantando em coro, como se repetíssemos um mantra. Nesse sentido, a capoeira se coloca como território de resistência à lógica individualizante da fase do capitalismo na qual vivemos, onde cada vez mais desaprendemos a estar com o outro. Nos comunicamos através das telas. Estamos nos desacostumando às casualidades dos encontros. Somos cada vez mais incapazes de estar totalmente presentes em um momento, sem a preocupação com o registro para postar nas redes ou com qualquer outro chamado que venha de nossos telefones celulares. Como disse Baudrillard, na pós-modernidade, a “[...] comunicação generalizada e a superinformação ameaçam todas as forças humanas de defesa (Baudrillard, J. *apud* HAN, 2015, p. 15)”.<sup>14</sup>

O filósofo sul-coreano Byung-Chul Han, em um livro chamado *Sociedade do cansaço*, descreve nosso tempo como neuronal. Segundo ele, vivemos uma epidemia de doenças, como Depressão, Transtorno de Déficit de Atenção com Síndrome de Hiperatividade (TDAH), Transtorno de

---

empreende da legitimidade das formas de conhecimento, do conhecimento produzido pelos grupos dominados e, conseqüentemente, de seus membros enquanto sujeitos de conhecimento” (CARNEIRO, S. 2005, p. 96).

12 *Auetu! Capoeira Angola no fio da navalha*. Direção de André Silvério, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DcqTrD5hUUo&t=206s>>.

13 Essa espontaneidade se pauta, no entanto, nos fundamentos legados pelo mestre. Dentro desse legado gestual, o discípulo cria seu jogo, sendo que cada jogo é único, não existe combinação ou ensaio prévio. A vadiação é um diálogo entre os corpos, um faz uma pergunta, o outro responde. Não é possível decorar os diálogos.

14 BAUDRILLARD, J. *Die Transparenz des Bösen – Ein Essay über extreme Phänomene*. Berlin, 1992, p. 86.

Personalidade Limítrofe (TPL) e Síndrome de Burnot (SB). Esse contexto é gerado por um excesso de positividade: a ilusão de que o indivíduo é o único responsável por seu sucesso, a exigência da produção ininterrupta (trabalhar em casa por meio das redes, por exemplo) e a impossibilidade de partilhar nosso cansaço com outras pessoas (exigência da felicidade e de sua exibição). Ao comparar esse momento com a sociedade disciplinar do século XIX e XX (como pensada por Michel Foucault), Han diz que hoje existiria:

[...] uma sociedade de desempenho. [...] Seus habitantes não se chamam mais "sujeitos da obediência", mas sujeitos de desempenho e produção. São empresários de si mesmos [...]. No lugar de proibição, mandamento ou lei, entram projeto, iniciativa e motivação. A sociedade disciplinar ainda está dominada pelo não. Sua negatividade gera loucos e delinquentes. A sociedade do desempenho, ao contrário, produz depressivos e fracassados [...]. Pertence também à depressão, precisamente, a carência de vínculos característica para a crescente fragmentação e atomização do social (HAN, 2015, p. 24-25).

A capoeira se coloca como um território de cura desse contexto patológico descrito por Han, pois a existência dela só é possível através do vínculo entre aqueles que formam a roda, e seu aprendizado só é possível através do vínculo entre discípulo(a) e mestre ou mestra. É através desse vínculo que os fundamentos da capoeira são perpetuados, tanto no cotidiano dos treinos quanto nas rodas. A capoeira é a possibilidade de seguir brincando na vida adulta, de estar em roda, de cantar, dançar, jogar, lutar... Enfim, é a possibilidade também de viver a arte, pois, nas palavras de mestre Moreno: "Todo capoeira é um artista, porque querendo ou não, ele estando na roda ele canta, ele toca um instrumento [...] Então ele é artista também".<sup>15</sup>

A capoeira representa a possibilidade de viver a arte e o brinquedo, o que nos deixa um cansaço libertador, bem diferente daquele cansaço vindo do trabalho. Em rápido passeio pela cidade, seja ela Mariana ou São Paulo, notamos uma imensidão de rostos cansados. Lídia Hortelo,<sup>16</sup>

---

15 Mestre Moreno, em: *Auetu! Capoeira Angola no fio da navalha*. Direção de André Silvério, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DcqTrD5hUUo&t=206s>>.

16 Musicista e pesquisadora da cultura da criança.

no documentário *Tarja Branca: a revolução que faltava*,<sup>17</sup> conta que, numa viagem de metrô, olhou em volta e se espantou com o semblante triste e cansado das pessoas. Sobre essa temática, trabalha o filósofo sul-coreano e, segundo ele, vivemos numa sociedade do cansaço, onde não conseguimos compartilhar esse sentimento de exaustão com as pessoas ao nosso redor.

O cansaço da sociedade do desempenho é um cansaço solitário que atua individualizando e isolando. É um cansaço que Handke [...] chama de “cansaço dividido em dois” [...] Esse cansaço dividido em dois atinge a pessoa “com incapacidade de ver e mudez”. [...] “esses cansaços consumiram como fogo nossa capacidade de falar, a alma”. Eles são violência porque destroem qualquer comunidade, qualquer elemento comum, qualquer proximidade, sim, inclusive a própria linguagem (HAN, 2015, p. 71).<sup>18</sup>

O cansaço da sociedade do desempenho, do excesso da positividade que nos induz a querer produzir sempre mais, leva ao isolamento, à atomização do corpo social, ao adoecimento ou infarto psíquico, como descreve Han. A roda da capoeira, como território do lúdico (haja vista sua tríplice faceta: dança-luta-jogo), nos propicia uma outra natureza de cansaço. Para Handke, esse seria o “cansaço translúcido”, ou, como explica Han, aquele que:

[...] permite o acesso a uma atenção totalmente distinta, acesso àquelas formas longas e lentas que escapam à hiperatenção curta e rápida [...]. Toda e qualquer forma é lenta. Toda e qualquer *forma* é rodeio. Faz desaparecer a economia da eficiência e da aceleração (HAN, 2015, p. 74; grifo do original).

A Capoeira Angola, enquanto prática ritualística e lúdica, possibilita o cansaço translúcido sobre o qual fala Handke. Esse cansaço seria a cura para o infarto psíquico ocasionado pela sociedade do desempenho. É aquilo que se concretiza a partir do vínculo, da espontaneidade e do prazer contidos no brinquedo. A vadiação, o ato de vadiar – a capoeira – se coloca, assim, como possibilidade de antídoto para as consequências da

---

17 *Tarja Branca: a revolução que faltava*. Direção de Cacau Rhoden, 2014. Disponível em: <<https://vimeo.com/269604544>>.

18 Cf.: HANDKE, P. *Versuch über die Müdigkeit*. Frankfurt a.M., 1992.

sociedade do desempenho, na qual vivemos. A capoeira, segundo mestre Pastinha, é feita de doze partes. Seu aspecto lúdico se coaduna com seu aspecto ritual, dando fundamento à ancestralidade:

[...] que permite a força para que a história em sua mutação se instale. Quer dizer, a ancestralidade como sentido de continuidade entre os conhecimentos produzidos entre as gerações, como a continuidade de um grupo (Sodré, 1997, *apud* CASTRO JR., 2004, p. 149).<sup>19</sup>

A capoeira também é forma de expressão, tanto de um saber ancestral, quanto do que está acontecendo na própria roda. É uma forma de comunicação entre os angoleiros, e para compreendê-la, é preciso ser iniciado em seus códigos. Alguns elementos estéticos, por exemplo, são responsáveis por avisar sobre a chegada da polícia, tais como o toque de cavalaria<sup>20</sup> ou o corrido que diz: “[...] vamos quebrar coquinho, enquanto samango<sup>21</sup> não vem. E quando samango chegar, nós quebra samango também”.

A capoeira pode ser também passível de mercantilização, haja vista a tendência capitalista de transformar tudo em mercadoria, inclusive os saberes tradicionais.<sup>22</sup> Todas essas facetas da capoeira merecem ser discutidas em mais detalhe, a partir dos fundamentos legados por mestres como Pastinha, Moraes, Janja, Elma, entre outros e outras. Todavia, para encerrar este pequeno enredo de ideias, basta dizer que a capoeira é uma forma de conhecer e atuar no mundo pautada nos fundamentos teórico-práticos legados por mestres que representaram a figura de in-

---

19 Muniz Sodré: palestra conferida no Encontro Internacional de Capoeira Angola, organizado pelo Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (Gecap), Salvador, 1997.

20 São muitos os toques de berimbau, todos têm um significado, relacionando-se com o jogo ou com o contexto de existência da roda. Alguns exemplos de toque: Angola, São Bento Pequeno, São Bento Grande, Cavalaria, luna, Idalina e Panha Laranja no Chão Tico Tico.

21 Gíria para polícia militar e toque de berimbau (toque de samango) criado por mestre Canjiquinha.

22 Segundo o subcomandante Marcos, “[...] a produção de novas mercadorias e a abertura de novos mercados é conseguida agora com a conquista e re-conquista de territórios e espaços sociais que antes não tinham interesses para o capital. Conhecimentos ancestrais e códigos genéticos, além de recursos naturais como a água, os bosques e o ar são agora mercadorias com mercados abertos ou por abrir” (Sub. Marcos, 2008, p. 56).

telectuais, críticos de seu tempo e de seu território. A capoeira é expressão de uma episteme que se escreve e lê no corpo, através do brinquedo. Essa é a faceta emancipatória que pretendi pensar em meu texto. As outras partes da capoeira às quais se refere Pastinha<sup>23</sup> comporão os pensamentos que guiarão a produção de minha tese.

## REFERÊNCIAS

- BRAUDEL, Fernand. **Escritos sobre a História**. Trad. J. Guinburg e Tereza Cristina Silveira da Mota. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 41-78.
- CARNEIRO, S. A. **A construção do outro como Não-Ser como fundamento do Ser**. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, FEUSP, 2005. Disponível em: <<https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/a-construc3a7c3a3o-do-outro-como-nc3a3o-ser-como-fundamento-do-ser-sueli-carneiro-tese1.pdf>>.
- CASTRO JR. L. V. Capoeira Angola: olhares e toques cruzados entre historicidade e ancestralidade. **Rev. Bras. Cien. Esporte**, Campinas, v. 25, n. 2, p. 143-158, jan. 2004.
- DECÂNIO, A. **Herança de mestre Pastinha**. Salvador: Coleção São Salomão, 1997.
- EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora UNESP, 2015.
- FERREIRA, L. **Corpos moventes em diáspora: dança, identidade e re-existência**. Disponível em: <<http://www.abpnrevista.org.br/revista/index.php/revistaabpn1/view/664>>.
- GAUTHIER, J. Sociopoética e formação do pesquisador integral. **Revista Psicologia, Diversidade e Saúde**. Salvador, v. 4, n. 1, p. 78-86, 2015.
- HAN, B-C. **Sociedade do cansaço**. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2015.
- Subcomandante Insurgente MARCOS. **Nem o centro e nem a periferia: sobre cores, calendários e geografias**. Trad. Coletivo Protopia S. A. e Danilo Ornelas Ribeiro. Porto Alegre: Deriva, 2008.

---

23 No mencionado documentário *Auetu! Capoeira Angola no fio da navalha* (2014), mestre Bigo conta o ensinamento de Pastinha sobre as doze partes que compõem a Capoeira. Aqui escrevi sobre uma delas: o brinquedo, o jogo, o lúdico.



SILVA, M. V. da; MAROCCO, B. O feminino no “livro de repórter”: uma mirada epistemológica de gênero sobre as práticas jornalísticas. **Brazilian Journalism Research**, Brasília, v. 14, n. 1, p. 30-55, abr. 2018.

## **MATERIAL AUDIOVISUAL**

**Auetu! Capoeira Angola no fio da navalha.** Direção de André Silvério, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DcqTr-D5hUUo&t=206s>>.

**Mestre Moraes. Melhores da Capoeira Angola.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XQqKQFC6YEo>>.

Mestre Pastinha Eternamente. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=rGTQQj\\_cSMQ](https://www.youtube.com/watch?v=rGTQQj_cSMQ)>.

**Tarja Branca: a revolução que faltava.** Direção de Cacau Rhoden, 2014. Disponível em: <<https://vimeo.com/269604544>>.



## ANACRONIAS IMPLICADAS NA CONCEPÇÃO DE *INFÂNCIAS* E SUA RELAÇÃO COM A MEMÓRIA

*Brenda Campos de Oliveira Freire* | UFOP

---

Artista, pedagoga e professora de teatro, investiga o *Teatro para as infâncias* junto à “Insensata Cia de Teatro”, fundada em 2009, bem como na pesquisa de mestrado concluída junto ao PPGAC-UFOP, com a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Neide das Graças Bortolini.

---

**RESUMO:** A partir da análise de uma memória pessoal elucidada por noções de “infância” é possível rever este termo a partir da ideia de “anacronia”, desenvolvida por Didi-Huberman em seu pensamento acerca da arte; “diacronia”, “sincronia” e “coexistência”, elucidadas por Milton Santos; além de “presentificação”, como descrita por Gumbrecht. Neste trabalho se estabelecem relações possíveis entre a concepção de “infâncias”, delineada por minha pesquisa de mestrado, explicitando-a como uma concepção anacrônica reunidora de diversas temporalidades coexistentes.

**PALAVRAS CHAVE:** Infâncias; anacronia; memória; coexistência.



*Então, ela brincava na ruína da casa demolida do terreiro da sua vizinha. Não interessava tanto a concretude da edificação, mas, sobretudo, aquilo que faltava. Sua imaginação infantil reconstruía cada tijolo que já não estava mais lá. Tornava presente as paredes, os móveis, as pessoas, os objetos que deviam compor aquele espaço, tempos atrás. Alguns tijolos no lugar da mesa e um paninho estendido com um arranjo feito por uma garrafa de refrigerante e duas flores colhidas naquele quintal. Uma lata de tinta para o fogão e pedras para as panelas. A árvore no terreiro era testemunha de tudo aquilo que ela se esforçava para reconstruir. Devia fazer muito tempo isso. Talvez até mais do que os sete anos que ela já tinha vivido até ali.*

*Então, ele brincava na porta do cemitério. Aos três anos de idade, acabara de sepultar o avô. Terra e tijolos. Alguns tocos de madeira. Ele sempre gostou dos tijolos, capazes de construir morada segura contra o lobo mau. Se ocupava em construir enquanto ela observava. Ela, por vezes, arriscava algum palpite que quase nunca era acatado. Naquele instante, como em tantos outros, as duas infâncias presentes se encontravam e ela se via, outra vez, reconstruindo as suas ruínas na infância de seu filho.*

O texto que se apresenta acima é o relato de uma memória pessoal. A partir dele, é possível explicitar aspectos importantes inerentes à concepção de “infâncias”, delineada por minha pesquisa de mestrado, assim como a relação que se estabelece entre essa concepção e a memória. Ao analisá-la, é interessante observar o caráter inerentemente anacrônico da memória: ela é capaz de percorrer caminhos que transitam entre diversas temporalidades, vivenciadas ou não, para conferir sentido a uma realidade que se apresente em determinado espaço-tempo, ou simplesmente ao ser disparada por um estímulo qualquer, que pode ser uma imagem, um cheiro, um sabor, um movimento, uma ação, uma vivência, uma situação dada, etc.

A memória não concebe o tempo de maneira linear, a não ser que façamos o esforço racional de buscar organizar as lembranças na ordem em que os fatos aconteceram (frequentemente sem sucesso). Elas são suscitadas de forma completamente aleatória e, muitas vezes, sem passar pelo filtro da nossa consciência, controle ou desejo. Entretanto, somos sistematicamente afetados e determinados pela emergência delas, no âmbito do consciente ou do inconsciente, fato capaz de definir nossas escolhas, ações, enfim, a maneira como nos relacionamos com o outro e com o mundo.

A partir desse prisma, é necessário considerar que as memórias tornam diversas temporalidades presentes a todo momento. Tão concretamente presentes que são capazes de modificar o curso dos acontecimentos futuros. A memória descrita aproxima as temporalidades da infância de duas gerações, possibilitando o seu compartilhamento. As infâncias diacronicamente presentes são sincronicamente reunidas pelo espaço-tempo do cemitério, no sepultamento do avô.

Nesse sentido, Milton Santos fala sobre as sucessões e as coexistências, em seu livro *A natureza do espaço*, demonstrando que o tempo que sucede linearmente, numa sequência de eventos, é menos concreto que o tempo das coexistências:

Em cada lugar, os sistemas sucessivos do acontecer social distinguem períodos diferentes, permitindo falar de hoje e de ontem. Este é o eixo das sucessões. Em cada lugar, o tempo das diversas ações e dos diversos atores e a maneira como utilizam o tempo social não são os mesmos. No viver comum de cada instante, os eventos não são sucessivos, mas concomitantes. Temos, aqui, o eixo das coexistências (SANTOS, 2006, p. 104).

Dessa forma, o espaço social é reunidor de sincronias e diacronias, uma vez que os diversos acontecimentos coexistem diacronicamente, ou seja, cada um experimenta um tempo específico. Isso quer dizer que o tempo de um acontecimento não corresponde ao tempo de um outro, mesmo que sejam simultâneos, estão sincronizados por uma existência comum, num dado momento. Sincronia e diacronia são, pois, duas facetas de uma mesma totalidade reunida pelo espaço social.

Em seu livro *Produção de presença*, ao refletir sobre o ensino da história na atualidade, Gumbrecht (2004) desenvolve a ideia de “presentificação” como uma tentativa de tornar o passado presente, possibilitando sua vivência através dos sentidos e extrapolando as possibilidades oferecidas pelos meios textuais ou intelectuais de lidar com o que sucedeu tempos atrás.

Esse desejo de presentificação pode estar associado à estrutura de um presente amplo, no qual já não sentimos que estamos “deixando o passado para trás” e o futuro está bloqueado. Um presente assim amplo acabaria por acumular diferentes mundos passados e os seus artefatos numa esfera de simultaneidade (GUMBRECHT, p. 153, 2004).

Essa perspectiva admite que passado, presente e futuro possam compartilhar um mesmo espaço-tempo no momento presente. Aliás, Gumbrecht também destaca a importância do espaço nesse processo, “[...] pois só em dimensão espacial conseguimos ter a ilusão de tocar objetos que associamos ao passado” (p. 154).

A concepção de “infâncias”, no plural, delineada por minha pesquisa de mestrado, parte de uma concepção psicanalítica que compreende a infância como instância do inconsciente, algo que extrapola a criança e se torna basilar na formação do sujeito, fazendo-se presente em qualquer idade cronológica. Considera, ainda, a singularidade de cada uma das infâncias presentes no compartilhamento de um espetáculo teatral – seja dos artistas ou do público envolvidos, no sentido de não as homogeneizar como um fenômeno único, comum a todos, mas considerando-as concomitantemente particular e plural.

Didi-Huberman propõe considerar o inevitável anacronismo que se estabelece quando se detém o olhar em uma imagem, uma vez que esta só pode ser concebida a partir de uma construção da memória:

Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito pretensioso “especialista”. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos de reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16).

Assim como ocorrer diante da imagem, podemos compreender que, diante da recepção ou do compartilhamento de um espetáculo teatral, uma música, uma edificação ou de qualquer outro objeto ou acontecimento possível nos mundos cotidianos ou não, seremos permanentemente afetados por anacronismos, uma vez que não podemos nos desvincular de nossas próprias memórias, das memórias das outras pessoas, dos objetos e do mundo que nos cerca, todos eles, em si, também sobrepostos de temporalidades anacrônicas. Dessa forma, segundo Di-

di-Huberman, nem mesmo os contemporâneos estão ilesos de serem distanciados uns dos outros por anacronismos:

Portanto, ficamos com a impressão de que os contemporâneos, com frequência, se compreendem menos do que indivíduos separados no tempo: o anacronismo atravessa todas as contemporaneidades. A concordância dos tempos – quase – não existe.

[...] Mais vale reconhecer como valiosa a *necessidade do anacronismo*: ela parece interna aos próprios objetos – as imagens – dos quais tentamos fazer a história (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 22).

Analisando a memória descrita pelo ponto de vista oferecido por essa concepção pluralizada de infâncias, é possível considerar ali duas ou mais infâncias, então presentificadas e compartilhadas no espaço-tempo que se estabelece: cemitério, ocasião do sepultamento do avô; minha infância que, na relação com o meu filho, remonta às ruínas que eu reconstruía sempre, quando criança, ao brincar na casa da vizinha; e a infância do meu filho, interessado em construir novos mundos a partir de tijolos, terra e tocos de madeira.

Seria impossível à mãe desvincular-se de sua vivência infantil naquelas ruínas, de suas experiências de construção e reconstrução, a partir da brincadeira, ao relacionar-se com o mesmo esforço empreendido pelo filho. Sua experiência anterior – ou sua infância, presentificada naquele momento – determina a forma como ela se relaciona com seu filho e com a situação dada em outro espaço-tempo. Sua relação positiva com aquela memória torna mais agradável e afetiva a relação que estabelece com seu filho. Poderíamos remeter, ainda, a outras infâncias, secundárias, mas não menos presentes, como todas aquelas que, outrora, provavelmente povoaram a edificação em ruínas, presentificadas no esforço de reconstrução da mãe-criança, transformando, dali para a frente, sua relação com o mundo que a cerca; também a infância da vizinha, amiga e cúmplice na reconstrução daquelas ruínas. A partir dessas referências, é possível dizer que a noção de “infâncias” cria um tempo anacrônico a partir do imaginário.



## REFERÊNCIAS

- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo** – história da arte e anacronismo das imagens. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Epifania / Presentificação / Dêixis: futuros para as humanidades e as artes. In: \_\_\_\_\_. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004. p. 119-163.
- LOPES, Beth. A performance da memória. **Sala Preta**, São Paulo, ECA/USP, v. 9, p. 135-145, 2009.
- SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 44. ed. 2. reimpr. São Paulo: EdUSP, 2006. (Coleção Milton Santos; 1).



## POR UM ELOGIO À PERDA

Gabriela Sá | UFMG

---

Artista-pesquisadora, professora, curadora, desenhista de expografias e produtora de exposições de arte contemporânea. Desenvolve trabalhos autorais em diversos meios, tendo participado de exposições em Belo Horizonte/MG, Juiz de Fora/MG, Teresina/PI e Leeds (UK). Mestre em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), tem interesse pela imagem, seja ela estática ou em movimento, e suas pesquisas mais recentes perpassam os temas da memória e do esquecimento, da história e da ficção, do real e do imaginário, todos por meio do arquivo e suas lacunas.

---

**RESUMO:** A partir de uma fotografia apagada pelo tempo e encontrada no arquivo de alguém que já faleceu, aproximo-me da teoria da Desconstrução, de Jacques Derrida, do texto de Jean-Luc Nancy acerca do testemunho, da narração e da ausência, e da teoria de Maurice Blanchot sobre as duas versões do imaginário. Aqui, ensaio uma articulação desses autores na tentativa de compreender o *pathos* que aquela imagem esvaída de suas cores me provoca e me pergunto: seria possível pensar nessa perda de forma elogiosa?.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arquivo; esquecimento; imaginário.



Olhamos para o que não está e estamos no que não vemos.  
Kátia Maciel<sup>1</sup>

Como reencontrar, como recuperar em minha fala, essa presença anterior que é preciso excluir para falar, para falar dela?

Maurice Blanchot<sup>2</sup>

De sua infância, Jacques Derrida lembrava-se certamente de diversos fatos, mas um em especial se fez conhecido: a existência de um ladrilho invertido colocado por um pedreiro nos alpendres de sua casa, provavelmente ao acaso, por erro ou distração, mas que acabou por diferenciá-lo dos demais. A configuração instaurada pelo posicionamento de um ladrilho ao contrário constituiu-se como uma perturbação da ordem habitacional, de maneira ínfima, mínima, quase-nula, mas significativa o suficiente para fazer com que o pequeno Derrida mirasse aquele ponto fixamente, questionasse-o e, a partir dele, questionasse também a ordem do mundo. Alice Serra nos conta em seu texto, "Arte e imagem sob os olhares da Desconstrução" (2014), que é a partir dessa breve memória infantil que Derrida caracteriza a Desconstrução como um ato que "[...] consiste justamente em colocar os ladrilhos do avesso, enfim, a perturbar uma ordem" (DERRIDA *apud* SERRA, p. 38).

Mas o que seria, então, lidar com uma imagem sob o olhar da Desconstrução? Seria versar sobre aquela que foi, necessariamente, colocada "ao avesso" de forma intencional? Seria aquela imagem que perturba uma ordem exatamente por ser essa a vontade de seu feitor? Ou poderia ser também a que nos retira do lugar comum, do pensamento seguro, que revira nossas certezas ao nos depararmos com ela fortuitamente?

Retraço os passos do pequeno Derrida para dizer dos meus: adentro um arquivo após vários anos da morte de seu autor; pego uma fotografia em minhas mãos; ela está apagada, velha, como se o tempo tivesse se revoltado e agido contra ela, e não a seu mando – como seria o esperado

---

1 MACIEL *apud* OSTHOFF, Simone. *Performing the archive: The transformation of the archive in Contemporary art from repository of documents to art medium*. New York/Dresden: Atropos Press, 2009, p. 11.

2 BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2001, p. 77.

–, em sua incumbência de registro, documentação, conservação. A imagem que agora me olha não é mais a mesma que o fotógrafo visualizou no visor da câmera, antes de apertar o botão que abria o orifício do diafragma e libertaria o espelho de dentro para o mundo de fora – mesmo que por apenas frações de segundos. A imagem que agora vejo nunca foi, de fato, um retrato do real de forma objetiva, disso já não tenho dúvidas. Tal certeza se dá por duas vias: a impossibilidade de se retratar a realidade objetivamente, em sua integridade, de forma abrangente e minuciosa ao mesmo tempo;<sup>3</sup> e a inevitabilidade da aparição da presença que a imagem nos dá a ver, para em seguida nos lembrar que o retorno efetivo do objeto retratado é impossível.

A imagem fotográfica sempre, invariavelmente, oscilou entre presença e ausência, dando-nos a ver o objeto em sua presença e retirando-o de nossa posse logo em seguida, ao atestar novamente sua ausência, uma vez que a distância no espaço e no tempo necessariamente nos aparta. Essa ausência presenciada e essa presença ausente agem sobre nós inevitavelmente, e isso, como nos lembra Daisy Turrer, “[...] se deve ao fato de a imagem poder, certamente, nos ajudar a recuperar idealmente o objeto ausente, mas pode também nos devolver não mais o objeto ausente, mas a ausência como presença” (2014, p. 81). Ou seja, aquela fotografia que chamou minha atenção, perdida no arquivo deixado para trás, tornara-se refém do próprio tempo que buscava conservar. Suas cores, portanto, já exprimiam uma ausência antes mesmo de serem lavadas por *Lêthê*, o rio do esquecimento, e desaparecer, esmaecer com a presença insistente e contínua do tempo sobre a película de sais de prata.

Contudo, a função dessa fotografia não deveria ser exatamente a oposta do que vejo ao olhá-la no tempo de agora? Há uma coletânea de pequenos textos de Pier Paolo Pasolini – organizada por Davi Pessoa Carneiro e publicada nos *Cadernos de Leitura* editados pela Chão da Feira – que leva o seguinte título: “O destino de todo futuro de se tornar passado”. Os temas dos escritos não necessariamente abordam a questão do futuro, do passado ou da dialetização de ambos os tempos. No entanto, o título chamou-me a atenção para a condição efêmera da promessa do

---

3 Sobre a questão da fotografia como documento ou como expressão, ver a discussão de André Rouillé (2009) acerca desse tipo de imagem na contemporaneidade.

tempo futuro, ao qual nos projetamos com esperança, como se fosse possível nele solucionar os infortúnios do presente ou remediar os erros do passado. As imagens parecem-me acompanhar essa mesma promessa e, ainda mais promissoras seriam as imagens de arquivo, pois, ao fitá-las, manuseá-las, tocá-las, adentramos um outro tempo, no qual, como bem colocado por Pasolini, “[...] o coração sente cair no passado, e isso o consola” (PASOLINI, 2017 [data de acesso], não paginado).

No entanto, essas fotografias de arquivo, esses documentos, lacunares por excelência,<sup>4</sup> nos penhoram uma permanência a qual não podem de fato garantir sem lançarem mão de sua *mentira brilhante*, esta que, de certa forma, qualquer imagem parece nos contar. Mentira, pois, de algum modo, não se pode dizer de uma verdade da imagem, uma vez que, como pontua Jean-Luc Nancy, “[...] como a presença fugiu, não é mais certo que qualquer história dela seja absolutamente verídica: pois nenhuma presença vem atestá-la” (2016, p. 29-30).

Brilhante, pois a imagem – principalmente a de arquivo – nos promete ter testemunhado aquilo que nos mostra e, como nos lembra o prólogo de *Demorar*, de Jacques Derrida (2015, p. 18), “[...] o testemunho promete a veracidade”. Mas, ao contrário do que se poderia supor – e aí, então, o motivo da mentira –, a imagem e o arquivo, na arte, assim como a literatura, não renunciam “[...] a nenhuma das duas possibilidades, a nenhum dos dois riscos (o testemunho e a ficção)”.

Devemos, porém, nos lembrar de que, na esteira do pensamento acerca do testemunho e da veracidade, como nos alerta Nancy (2016, p. 31), “[...] verdade e narração se separam de tal maneira que é a sua separação que institui ambas. Sem a separação não haveria nem verdade nem narração: haveria o corpo divino”. Ainda que, de certa forma, literatura e filosofia sejam distintas, como partes de um corpo desmembrado por lâminas, para o autor, “[...] entre as duas há algo de não-desemaranhável [*indémêlable*]”.

---

4 Muitos autores discutem a questão da lacuna no arquivo de maneira primorosa, um deles é Georges Didi-Huberman, que, em seu texto “Imagem-arquivo ou imagem-aparência”, afirma que o arquivo tem uma “natureza essencialmente lacunar” (2012, p. 130). Mais sobre essa discussão pode ser visto em minha dissertação de mestrado “afectos e lacunares: um estudo acerca da poética do arquivo e do impulso anarquívistico” (2017).

E não seria este, portanto, o lugar do arquivo? Esse entremeio, esse emaranhado de verdades e narrações, ficções e histórias, índices e ícones? Não seria este, também, o campo do *fora* que não podemos nunca cercar e determinar?

Assim, não me preocupando com a definição binária de verdade e ficção, volto-me à fotografia encontrada para pensá-la a partir de sua descaracterização essencial: o desaparecimento de sua imagem. Penso que, com a passagem do tempo, a promessa de contê-lo no arquivo é desatada. Passo a questionar-me, então, se seria possível compreender aquela imagem desfeita em sua materialidade, quase-nula, sob outra perspectiva que não o pessimismo do esquecimento inevitável, da perda absolutamente indesejada do que estava registrado. Vejo que ela não está mais ali, mas ainda assim está. Quando os deuses se retiram, algo ainda há de restar, mas, e quando a imagem se retira, como mirá-la? Como um vazio? Como uma tela em branco? Tomo emprestadas as reflexões de Nancy: “[...] o que resta de sua presença é o que resta de toda presença quando ela se ausentou: resta o que se pode dizer dela. O que se pode dizer dela é o que resta quando ninguém pode mais falar, nem tocá-la, nem olhá-la” (2016, p. 29).

A imagem que resta na fotografia – pois aquilo que resta é, ainda que apagado, uma imagem – é cheia de vazio, mas não é esvaziada, como nos lembra Turrer (2014, p. 84), ao convocar Emmanuel Levinas “[...] quando não há mais nada, [...], ainda há alguma coisa, ‘como se o vazio estivesse cheio como se o silêncio fosse barulho’”. Seria possível, então, trabalhar com a não-medida – que, vejamos bem, não é a desmedida, mas a medida mesmo em sua outra face, a medida não-medida – do tempo e do espaço no arquivo, este, que é costumeiramente pensado como lugar da marcação de ambas as instâncias?

Lembremos que o arquivo é visto, tanto em sua perspectiva histórica e na teoria arquivística, quanto no senso comum, como um documento que registra, testemunha, atesta, verifica e autentica um fato ou acontecimento. Sendo assim, se pensamos o arquivo como a afirmação de uma presença em um espaço e tempo específicos, como seria possível pensá-lo a partir da *lonjura* e do *outrora*? Seria possível que, com a perda da imagem na própria imagem, essa imagem se postasse, ela própria,



como a falta de si? Seria possível lidar com essa falta, com esse vazio, com essa lacuna, de forma elogiosa?

De certo modo, acredito, a perda que estamos aqui trabalhando não é motivo de luto – tanto pela imagem que se perde, quanto pelo arquivo do morto, que não cumpre mais sua função de fixar o tempo em que o arquivista aqui estava –, mas sim de uma melancolia produtora de sentidos, uma abertura, uma potência. A perda, portanto, resulta em uma falta, uma lacuna, esta, que deve ser acolhida e não rechaçada, deve ser mantida, bancada e não maquiada, escondida. Para Nancy, a perspectiva da verdade sobre a perda “[...] diz a verdade dela: que ela é uma falta, que está em falta (erro, ilusão, mentira, enganação). Dizendo essa verdade, ela, no entanto, diz apenas metade do verdadeiro: nela falta [*manque*] a presença para além da figura ou na própria figura” (NANCY, 2016, p. 32).

Assim, resta-nos pensar a perda da imagem não apenas pela perspectiva da verdade, do atestado no arquivo – que já não está mais lá –, nem somente pela narração, pela ficção de uma descrição do corpo agora ausente. É necessária, pois, uma perspectiva não negativa, na qual seja possível ter, como aponta Nancy, “[...] filosofia, literatura, cada uma em luto e em desejo da outra (da outra em si)” (2016, p. 33), e tal conduta só pode ser resolvida no imaginário. Afinal, para Maurice Blanchot, o imaginário não é restrito à concepção de Jean-Paul Sartre, que atrela a possibilidade da imagem a um objeto que esteve presente, ou seja, que vê a imagem como algo posterior, uma continuação: vemos, depois imaginamos (BLANCHOT, 1987, p. 257). Aqui, tratamos o imaginário como aquele que possui duas versões, que abrange duas possibilidades – a de Sartre e a que se posta como sua outra versão. Essa versão do imaginário, como nos conta Blanchot, é aquela que se dá exatamente a partir da falta: a “[...] distância de um objeto dado é a condição prévia do ato de imaginar, fazendo da ausência a própria possibilidade da imagem” (TURRER, 2014, p. 79).

Sendo assim, a foto que se perdeu, a falta da imagem, a falta na imagem, é exatamente o ponto de partida para que o imaginário adentre o universo da falta que a compõe. É exatamente porque algo falta com o desaparecimento da imagem – que estava ali anteriormente –, que agora posso imaginar algo acerca de sua corporeidade perdida.

É por ter esvaído de suas cores que a imagem me parece antiga, passada, abandonada à própria sorte do meu *pathos*, da minha vontade de (re)trabalhá-la, de compreendê-la, de situá-la nesse emaranhado de verdade e ficção. Olho para ela agora e a ausência de uma figura humana, de um corpo, parece me fazer falta pela primeira vez: a quem estaria celebrando a imagem em presença e que, agora, torna-se cultuado em sua ausência? Se o apagamento da imagem deixa traços, talvez seja o caso de não compreender essa perda como algo a se lamentar, mas sim por sua potência criativa e artística. Talvez seja aqui a abertura para que se torne possível “[...] viver um evento em imagem”, como nos diz Blanchot, o que não significa:

[...] desligar-se desse evento como queiram a versão estética da imagem e o ideal sereno da arte clássica, mas tampouco é deixar-se envolver nele por uma decisão livre: é deixar-se prender nele, passar da região do real, onde nos mantemos a distância das coisas a fim de melhor dispor delas, para essa outra região onde a distância nos detém, essa distância que é então profundidade não viva, indisponível, lonjura inapreciável que se torna como que a potência soberana e derradeira das coisas (BLANCHOT, 1987, p. 263).

O arquivo, assim, pode se tornar ponto de partida para que esse evento ocorra entre outros devires, uma vez que não é mirado como algo estanque, fechado, burocraticamente encerrado em sua composição, vivê-lo em imagem seria, portanto, a forma de elogiar sua perda. Assim, não se torna mais necessário abandonar sua conexão com o real, sua pregnância de realidade que um dia lhe tocou em sua feitura, para que seja possível, então, a partir dele – e com ele –, imaginar um outro mundo, afinal, para Blanchot,

[...] aqui o que fala em nome da imagem “ora” fala ainda do mundo, “ora” nos introduz no meio indeterminado da fascinação, “ora” nos concede o poder de dispor das coisas em sua ausência e pela ficção, retendo-nos assim num horizonte rico de sentido, “ora” nos faz resvalar para onde talvez estejam presentes, mas em suas imagens [...] (BLANCHOT, 1987, p. 265).



Figura 1: Imagem retirada do arquivo de M.D.S. (2017). Fonte: Gabriela Sá.

## REFERÊNCIAS

- BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. As duas versões do imaginário. In: \_\_\_\_\_. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- DERRIDA, Jacques. **Demorar**: Maurice Blanchot. Trad. Flavia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis: Editora da UFSC, 2015.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Imagem-arquivo ou imagem-aparência. In: \_\_\_\_\_. **Imagens apesar de tudo**. Trad. V. Brito e J. P. Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012, p. 119-154.

- NANCY, Jean-Luc. Quando os deuses se retiram. In: \_\_\_\_\_. **Demanda:** Literatura e filosofia. Trad. João Camillo Penna, Eclair Antonio Almeida Filho, Dirlenvalder Loyolla. Florianópolis: Editora da UFSC; Chapecó: Argos Editora da UNOCHAPECÓ, 2016.
- OSTHOFF, Simone. **Performing the archive:** The transformation of the archive in contemporary art from repository of documents to art medium, New York/Dresden: Atropos Press, 2009.
- PASOLINI, Pier Paolo. O destino de todo futuro de se tornar passado. **Cadernos de Leitura**. n. 15, Belo Horizonte: Chão da Feira. Disponível em: <<http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/06/cad15.pdf>>. Acesso em 2 jul. 2017.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia:** entre documento e arte contemporânea. Trad. Constanca Egrejas, São Paulo: Editora Senac, 2009.
- SÁ, Gabriela. **af ec tos l l lacu nar e s:** um estudo acerca da poética do arquivo e do impulso anarquívístico. 5 v. (159 f.) Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, 2017.
- SARTRE, Jean-Paul. **A imaginação.** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1973.
- SERRA, Alice. Arte e imagem sob os olhares da Desconstrução. **Cult**, São Paulo: Bangraf, ano 17, n. 195, out. 2014.
- TURRER, Daisy. Orla exígua: a imagem como "neutro" em M. Blanchot. In: BARTHOLOMEU, Cezar, TAVORA, Maria Luisa (org.). **Arte & Ensaios**, ano XXI, n. 28, Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, dezembro, 2014.

## ASSASSINAR É ELIMINAR ARQUIVOS?

Ícaro Moreno Ramos | UFMG

---

Mestre em Artes Plásticas, especialista em História da Cultura e da Arte e graduado em Comunicação Social (Jornalismo). Trabalha como artista visual, tendo exposto em mostras nas cidades de Belo Horizonte (MG), São Paulo (SP), Tiradentes (MG), Paraty (RJ), Araras (SP), Juiz de Fora (MG) e Teresina (PI). Foi professor na PUC-MG, em 2019 (pós-graduação em História da Arte), no INAP, entre 2016 e 2017 (Design Gráfico), no UNI-BH, em 2015 (Fotografia), na UNA, também em 2015 (pós-graduação em Fotografia), além de ter ministrado cursos livres sobre fotografia pelo CENEX EBA-UFMG desde 2013 e pela Escola de Imagem, no período de 2007 a 2019. Atualmente, leciona no Núcleo Fotografia, Arte e Cultura e na Escola de Artes Lúcia Castanheira. Foi o representante do setor de Artes Visuais, no mandato 2013/2014, na Comissão Municipal de Incentivo à Cultura (CMIC), órgão que delibera e julga os projetos de Lei de Incentivo à Cultura (LMIC) na cidade de Belo Horizonte.

---

**RESUMO:** O que se procura neste artigo é produzir uma interpretação mais desconstrutiva do gesto (an)arquivístico do editor do famoso arquivo fotográfico da *Farm Security Administration (F.S.A.)*, Roy E. Stryker. Elaborar-se, com Jacques Derrida e Georges Didi-Huberman, uma reflexão que procura dar conta de uma certa reserva de futuro no processo de exclusão de algumas dessas fotografias, visto que Stryker decidiu perfurar o próprio corpo fílmico das matrizes – causando um rastro/assinatura indelével nas imagens. O texto parte da remontagem contemporânea feita por Nayia Yiakoumaki e Inês Costa, curadoras desse material na *Whitechapel Gallery*, em Londres.

**PALAVRAS CHAVES:** Arquivo; fotografia; Desconstrução; anacronismo.



Milhares de negativos originais produzidos pelos fotógrafos de um dos grupos mais importantes da história da fotografia documental, o *Farm Security Administration (F.S.A.)*, foram danificados com simples furadores de papel. O gesto agressivo e definitivo do editor Roy Emerson Stryker, que chefiava a divisão de informação desse programa social ligado ao *New Deal* estadunidense, demarcava quais imagens estavam confinadas a não serem expostas ou visualizadas dali em diante. Matrizes fotográficas de vários grandes fotógrafos da história dos Estados Unidos, tais como Dorothea Lange, Walker Evans e Russel Lee, restam agora irremediavelmente marcadas com um círculo que resulta preto quando as imagens são positivadas no processo de cópia (Figura 1).



Figura 1: *Untitled photo, possibly related to Mr. Tronson, farmer near Wheelock, North Dakota. Russell Lee, Agosto de 1937.*

Tais imagens acabaram por ganhar o nome de “*Killed Negatives*” numa recente exposição curada por Nayia Yiakoumaki e Inês Costa, na *Whitechapel Gallery*, em Londres (2018)<sup>1</sup>, cujo objetivo terá sido o de apresentar “[...] um arquivo visual fascinante, que, apesar da violência sofrida, pode agora ser contemplado como uma coleção de imagens deslumbrantes e estranhamente surreais” (COSTA, 2019, p. 59). No entanto, mais que abordar essas imagens, gostaríamos de interrogar a ambivalência desse gesto: não terá sido esse agressivo arquivista, esse arconte hostil (que era, afinal, um entusiasta da fotografia, mas não fotografava para o projeto) alguém que “assassinou” originais sem eliminá-los? Não terá ele revelado, no fundo, sinais arquivísticos, desejos de futuro num material feito para ser eliminado? O que é eliminar, em todo caso, se o que se elimina não se joga fora, mas se guarda? Em suma, terá sido Stryker – cujo nome deriva do verbo *to strike*<sup>2</sup>, permitindo uma leitura algo provocadora – um assassino que queria deixar rastros?

Num texto publicado na *Revista Zum #16*, de abril de 2019, a própria curadora terá traduzido esses “Negativos assassinados” por “Negativos eliminados”, numa decisão que parece nos abrir um entre-dois, espalhando um lugar em cujo perímetro tentaremos estar a partir de então. Mas qual terreno seria esse, como ele se forma? Creio poder dizer que sua construção se dá precisamente nessa diferença entre o “assassinado” e o “eliminado”, ou seja, entre aquele que morre pela mão de outro (e que, portanto, resta como evidência material contra seu assassino) e aquele que – se bem usarmos a etimologia do verbo eliminar (*eliminare*) – é posto para fora de casa, expulso, excluído, expelido.<sup>3</sup>

Ora, essa não é uma diferença simples. Temos, por um lado, nesses milhares de negativos perfurados, uma mortualha, isto é, um grande conjunto de cadáveres assassinados. Sua imagem, portanto, será a do fantasma, aquele que pode atravessar como ninguém os tempos, justamente porque sua sobrevida, sua sobrevivência, sua *nachleben*, será

---

1 “Killed Negatives: Unseen Images of 1930s America” é o nome completo da mostra.

2 Interessante homonomia: *to strike*, em inglês, pode tanto significar “golpear”, “acertar”, “atacar” como “fazer greve” e “chamar atenção”. cf. STRIKE. In: DICIONÁRIO Oxford Escolar para Estudantes Brasileiros de Inglês. Oxford: Oxford University Press, 2000.

3 ELIMINAR. In: HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 730.



como a vida de um espectro, será como a vida de uma aparição (ou ainda, em outras palavras: será uma vida como... imagem). Isso nos ajuda a entender, com certo grau de assertividade, o que o Didi-Huberman, de *A imagem sobrevivente* (2013), quer dizer quando afirma que “[...] a forma sobrevivente, no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente à morte de suas concorrentes. Ao contrário, ela sobrevive, em termos sintomais e fantasmiais, à sua própria morte” (p. 55).

Por outro lado, aquele que é posto para fora de casa, expulso ou eliminado, torna-se a própria condição exterior, o próprio condicionamento de uma negatividade instauradora do arquivamento. Em outras palavras, e no esteio de Jacques Derrida, se os arquivos não podem prescindir de suporte nem de residência, é também porque o primeiro sentido de *arquivo* vem do *arkhêion* grego, ou seja, aquilo que é:

Inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam. Aos cidadãos que detinham e assim denotavam o poder político reconhecia-se o direito de fazer ou de representar a lei. Levada em conta sua autoridade publicamente reconhecida, era em seu lar, nesse *lugar* que era a casa deles (casa particular, casa de família ou casa funcional) que se depositavam então os documentos oficiais (DERRIDA, 2001, p. 12).

Eis o porquê de dizermos, portanto, que é próprio da *eliminação*, essa expulsão da própria casa, que ela se torne o arqui-gesto ou o gesto árquico, consciente ou inconsciente, de um arquivo que se forma. Um arquivo, bem o sabemos, é um arquivo porque não pode ser a totalidade das coisas. Não reside aí, inclusive, sua fundamental violência e seu gesto político?

Aqui é preciso que voltemos nossa atenção novamente para a perfuração de Striker. Ela não extermina, ou elimina, ou dizima (e seria o caso de o dizermos, caso as fotografias não selecionadas para publicação tivessem sido, por exemplo, queimadas, reduzidas a pó); ela, ao contrário, marca, deixa rastro, deixa vestígios do seu criador. Ora, se, continuando com Derrida, pudermos afirmar que a “[...] técnica de arquivamento comanda aquilo que no próprio passado instituiu e construiu o que quer que fosse como antecipação do futuro” (2001, p. 31), o que esse gesto ambivalente vem nos dizer?

Em primeiro lugar, já o percebemos, que ele é uma exclusão com semblante de assinatura: uma perfuração sem precedentes (até onde o sabemos) na história da edição fotográfica. Nela, pequenos buracos negros vêm se alojar na superfície desse suporte cujo nome representa tão bem sua dependência da luz. Em segundo lugar, e em consequência desse primeiro, que esse “cemitério” de imagens é na verdade um arquivo. Aqui é preciso que avancemos com mais calma. Dizíamos mais acima: o ato arquivístico, esse gesto de começo e de comando, vem a ser consciente e inconsciente. Isso quer dizer, claro, que muitas vezes o arquivamento é um ato não-deliberado, às vezes até mesmo as escolhas são de um outro, outras vezes, é feito à revelia. O que não é claro, contudo, é que possamos entrever em Stryker o criador de “[...] sintomas, sinais, figuras, metáforas e metonímias que atestam, ao menos virtualmente, uma documentação arquivística [lá] onde o ‘historiador comum’ não identifica nada” (DERRIDA, 2001, p. 84). Que possamos, em Stryker, perceber alguém que “recalca o arquivo arquivando o recalque” (DERRIDA, 2001, p. 83).

Creio que seja também já claro, neste ponto, que a tese que sustenta nosso argumento é aquela mesma do “mal de arquivo” derridiano, a saber, a de que “[...] a psicanálise *deveria* provocar uma revolução ao menos potencial à problemática do arquivo”, visto que “seu discurso aborda primeiramente a estocagem das ‘impressões’ e a cifragem das inscrições, mas também a censura e o recalque” (DERRIDA, 2001, p. 8). Ora, para nós, é através desse descentramento da positividade arquivística instaurada pela leitura psicanalítica que poderemos afinal falar em uma legítima leitura, tanto arqueológica quanto dialética, do passado e dos seus documentos.

Não que se trate necessariamente de tornar à casa o filho pródigo, como nos conta a parábola crística, mas de fazer valer os ensinamentos pretéritos e fantasmáticos no nosso agora do reconhecimento. Essa tarefa benjaminiana, Didi-Huberman nos lembra muito bem, só pode ser realizada quando confrontamos a questão da *origem* na História:

[...] não através da imagística espontânea da *fonte* (aquilo que permaneceria aquém de todas as coisas, aquilo que presidiria no passado a qualquer gênese), mas sim através da imagem, dinâmica e constantemente presente em cada objeto histórico, do *turbilhão* (que pode surgir

a qualquer momento, imprevisivelmente, na correnteza do rio) (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 95).

Pois, se bem pudermos dizer que o arquivo é atravessado também pela interioridade/negatividade do seu arquivista, na medida mesma em que seu inconsciente sempre vem assombrar suas proposições manifestas e evidentes, também poderemos falar desses *punching holes* strykerianos como *imagens-sintoma*, isto é, como formações visuais de um segredo no corpo das imagens. Aqui, é preciso lembrar, novamente com Derrida, que há uma pulsão de morte que impulsiona o arquivo – há um “mal de arquivo” – e que ela trabalha silenciosamente e só poderá tornar-se manifesta quando maquiada ou pintada “de alguma cor erótica” (DERRIDA, 2001, p. 21). Mas, perfurar a membrana/película de um corpo fílmico íntegro, pra não dizer casto e imaculadamente original, não seria assim como um movimento em que Eros virá negociar com Thanatos uma aparição gestada como nascimento e morte de uma imagem? Eis, portanto, a fertilidade desse gesto: ele dinamiza, põe em jogo (mesmo que à revelia do seu autor) muitas dessas potencialidades que podemos chamar de anárquicas, (an)arquivicas, (an)arquivísticas.

É o que fazem as curadoras Yiakoumaki e Costa: exploram um pouco dessas potencialidades, ao adentrar um espaço de algum modo privado no seio de uma coleção tão pública quanto o arquivo fotográfico do famoso programa governamental dos Estados Unidos. Porém, não tanto quanto sua ação, seu discurso acabará por resvalar num conceitualismo rápido como interpretação das imagens. Num dos textos da exposição, elas acabam por considerar que “[...] o ato de censura resulta em imagens abstratas, conceituais e estranhamente belas” (Whitechapel Gallery, 2018, não paginado). Descoladas de uma interpretação mais parcimoniosa do gesto que as criou, de uma leitura que tente atravessar essa primeira camada que o quer reduzido a uma pura censura, quase ditatorial, o trabalho acaba por perder boa parte de sua pungência, inclusive como anacronismo. Pois não é na própria remontagem das imagens que não serviam aos olhos da década de 1930 que o trabalho se faz, agora em 2018? Remontagem que as paredes da Whitechapel Gallery deixam bastante evidente (Figura 2): tendo feito seus pequenos buracos negros no corpo do filme original, a experiência objetual se declara ali amplamente díspar entre a matriz e a cópia: as películas perfuradas são mem-

branas através das quais posso ver o mundo, e, de modo diferente, suas cópias em papel inevitavelmente acabam por apresentar um buraco negro como imagem. Ali, nem essa diferença tão potente se preservou.



Figura 2: Montagem da exposição *Killed Negatives: Unseen Images of 1930s America*, Whitechapel Gallery, 2018.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Obras escolhidas, vol. 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENSON, ALLEN C. *Killed negatives: the unseen photographic archives*. **Archivaria**, The Journal of the Association of Canadian Archivists, n. 68, p. 1-37, 2009.
- COSTA, Inês. Negativos eliminados. **Revista Zum #16** – Revista semestral de fotografia, São Paulo, Ipsis Gráfica e Editora, 24 abr. 2019. Disponível em <<https://revistazum.com.br/revista-zum-16/negativos-eliminados/>>. Acesso em 5 dez. 2020.
- DERRIDA, J. e BERGSTEIN, L. **Enlouquecer o subjétil**. Trad. Geraldo Gerson

- de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo:** uma impressão freudiana. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver:** escritos sobre as artes do visível. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.
- DICIONÁRIO Oxford Escolar para Estudantes Brasileiros de Inglês. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente:** História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo:** História da Arte e anacronismo das imagens. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber.** Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- Hariman, Robert; Lucaites, John Louis. **No caption needed: iconic photographs, public culture, and liberal democracy.** Chicago: The University of Chicago Press, 2007.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- Mandelbaum, Audrey. *An invocation of ghosts: William E. Jones's "Killed"*. **X-Tra**, v. 12, n. 2, 2009. Disponível em <[shorturl.at/kuyl6](http://shorturl.at/kuyl6)>. Acesso em 5 dez. 2019.
- Whitechapel gallery. **Killed Negatives: Unseen Images of 1930s America.** *Press release* da mostra, 2018. Disponível em: <[www.whitechapelgallery.org/about/press/killed-negatives/](http://www.whitechapelgallery.org/about/press/killed-negatives/)>. Acesso em 19 nov. 2019.



## A PARTIR DOS VESTÍGIOS

Luciana Grizotti Neves | UFMG

---

Artista doutoranda em Artes (UFMG), mestre e bacharel em Artes Visuais (UERJ) e Comunicação Social (UNESA). Últimas principais exposições foram Memória Geológica, em dupla com Luana Fonseca (Centro Cultural SESIMINAS Yves Alves) e A partir da Imaginação (Centro de Artes UFF). Última apresentação de pesquisa e publicação foi no XXII Encontro de Pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA/UFRJ, em 2019. Atuou como arte-educadora no CCBB, MAR, Oi Futuro e Galpão Aplauso (RJ).

---

**RESUMO:** A arte como ferramenta de diálogo entre tempos, uma reflexão sobre o próprio tempo, sobretudo a contemporaneidade, e para onde escolhemos dirigir o olhar para contar história e produzir memória. As presentes questões são consideradas através do uso feito da imagem e escrita no livro de artista *Vestígios*, explorando a ideia do livro e seus possíveis formatos como registro e leitura de mundo. Como aporte teórico e filosófico, foram lidos Maurice Blanchot, Eudoro de Sousa, Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman, especialmente estudados na disciplina “Da imagem: a escrita nas entrelinhas”, ministrada pela professora Dra. Daisy Turrer, no curso de Pós-graduação em Artes, no ano de 2019, pela UFMG.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte; livro; tempo.





O horizonte é a ilusão dos que não sabem que a Terra é um esferoide [...].

Eudoro de Sousa

Entre as artes e a amplitude dos pensamentos sobre memória, de fortuito encontro com os textos lidos na disciplina “Da imagem: a escrita nas entrelinhas”, ministrada pela professora Dra. Daisy Turrer, no curso de Pós-graduação em Artes, no ano de 2019, pela UFMG, e a produção artística que desenvolvo enquanto artista visual, é possível afirmar que as duas práticas possuem muito em comum. Ambas mergulham nas leituras de mundo a partir de pensadores que trafegaram pela chamada “margem”, para escapar da estrita linearidade do tempo e da construção do pensamento. Apelo às entrelinhas. Entre as linhas está a pesquisa artística que apresentarei, que busca no campo do pensamento sobre memória o adubo das histórias que podem ser contadas nas contingências entre “realidade” e “ficção”. Leitura de mundo. Feitura de livros, literatura e arte.

Será a ação de ler o mundo semelhante à leitura de uma obra de arte? E quando o livro é um livro de artista? Sobretudo quando os assuntos do livro artístico buscam a aparente mistura dos tempos, testemunhos, algo que documenta, mas, ao mesmo tempo, cria histórias? Esse parece ser o caso do livro *Vestígios*, realizado por mim, fruto da coleta de objetos nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, assim como a coleta de objetos da memória particular familiar.

Para realizá-lo, caminhei de forma errante. Caminhando, coletei. Coletando, li possíveis testemunhos cravados em cada imagem e em outros objetos. Testemunhando, pude encontrar lacunas nas histórias que poderiam ser contadas. Criei diante das lacunas. A licença que permite ao artista imaginar e contribuir para os pensamentos sobre memória.

Visualmente, o livro *Vestígios* é composto, atualmente, por dezesseis lâminas soltas, é propositalmente sem encadernação, em uma tentativa de sair da ordem clássica de leitura – página atrás de página. De um lado, a fotografia de um objeto, de outro lado, um escrito; essa investida é a tentativa de dissolver a hierarquia entre fotografia e texto, por entender que são, em essência, a mesma coisa. E para que o leitor possa fruir

o livro, dependerá do modo que ele escolher ou de como eu, enquanto artista realizadora, propuser em uma montagem expositiva.

*Vestígios* está embalado em envelope pardo quando chega nas mãos do leitor, mas é quando o livro vai para o espaço – seja participando de uma exposição de arte ou dependendo da forma que o leitor escolher utilizar o livro – que pode ter sua forma de leitura ampliada. Sendo assim, *Vestígios* pode ser disposto em uma mesa expositiva ou ter suas lâminas na parede, acompanhadas, ou não, dos objetos que originaram o livro. Sabendo que essas são apenas duas possibilidades, o livro pode propor diversos modos de fruição.

Essas variadas formas podem ser relacionadas com os pensamentos de Maurice Blanchot, quando sugere que a própria literatura parece possuir o infinito de leituras de mundo. Essa afirmação pode ser emprestada para os “livros de artista”, “livros-objetos”, e suas variadas categorias. O autor diz ser a infinitude literária diferente do mundo limitado em que vivemos. Esses pensamentos estão contidos no texto “O infinito literário: O Aleph”, que faz parte de *O livro porvir*, também de Blanchot. No decorrer do texto, o autor reflete que:

A verdade literária estaria no erro do infinito. O mundo onde vivemos, tal como vivemos, é infelizmente limitado. Bastam-nos alguns passos para sair de nosso quarto, alguns anos para sair de nossa vida. Mas suponhamos que o deserto geográfico se torne o deserto bíblico: não é mais de quatro passos, não é mais de onze dias que precisamos para atravessá-lo, mas do tempo de duas gerações, mas de toda a história da humanidade e, talvez ainda mais (BLANCHOT, p. 136).

Nesse sentido, está na literatura a possibilidade infinita de leitura de mundo, será justo também pensar a infinitude do objeto livro que carrega as histórias. O suporte também conta histórias. Marshall McLuhan, pensador da Comunicação, refletiu sobre isso no livro *O meio e a mensagem*, afirmando que uma mensagem nunca é transmitida sem a interferência do suporte que a veicula. A multiplicidade do livro *Vestígios* diz respeito à busca pelo infinito através daquilo que aparentemente se encerra em si mesmo.



Figura 1: Livro *Vestígios*. Fonte: Luciana Grizoti (2019).

Ainda sobre a citação de Blanchot, atentemo-nos para quando o autor diz que a verdade estaria no erro. Não o erro de estar incorreta a condição infinita, mas o erro como condição de estar errante. Sempre em percurso. Nesse momento, está sua oposição à noção linear da verdade, apela ao infinito, condição labiríntica, assim como diz o autor sobre a escrita de Luis Borges, no texto de que foi extraída tal citação. O mundo é um livro, e sendo o livro uma obra de arte, ler um livro ou obra de arte parece ser igual.

O ilimitado não é um caminho que parece não ter fim, aliás, algo apertado e pequeno pode ser infinito. Um livro fechado está limitado à sua própria condição de objeto ilegível, mas, ao abri-lo e nos dedicarmos aos escritos, um universo pode se descortinar diante dos nossos olhos. A cada olhar errante em suas frases, sendo de diversas pessoas ou de uma mesma em diferentes épocas, o universo parecerá multiplicar os significados. O mundo é muito maior do que linhas pré-estabelecidas. Apelo às entrelinhas novamente.

Em *Vestígios*, me pus errante para poder produzi-lo, e assim também imaginei que seu formato poderia ser. Este não é um livro com capítulos,

páginas e leituras encadeadas. Portanto, *Vestígios* deseja ao fruidor ser um pouco errante, um pouco infinito diante de determinadas finitudes.

O lugar do extravio ignora linha reta; nele, não se sai de um ponto a outro; não se sai daqui para chegar ali; nenhum ponto de partida e nenhum começo para a marcha. Antes de ter começado, tudo já recomeça; antes de ter realizado, repetimos, e essa espécie de absurdo que consiste em voltar sempre sem nunca ter partido, ou em começar para recomeçar, é o segredo da “má” eternidade, correspondente à “má” infinidade, que encerram, talvez, o sentido do devir (BLANCHOT, p. 137).

Porém, *Vestígios* não está encerrado na discussão sobre seu suporte e na potência de ser aquilo que se pretende labirinto na leitura de mundo. Dentro dessa condição, deve-se atentar para o assunto que aborda. História, algo de real e imaginado. Memória. Arrisco dizer que o estado errante está acompanhado da condição imaginativa, pois, quando encontro um artefato pela rua, seja esse uma fotografia ou um búzio, encontro o objeto carregado de histórias e motivos para estar onde o encontrei, onde nos encontramos.

Encontrar um objeto de que não é sabida exatamente a procedência, nem como foi parar no lugar encontrado, é estar diante de uma imprecisa condição temporal, como estar errante dentro do tempo. Aqui não encontramos um caminho físico do ir e vir, nem de estar com um livro em mãos, na medida que folhear suas páginas proporcione erraticidade. Há errância também pela imaginação.

Quando encontro com um parafuso que um dia fez parte da construção da Perimetral da cidade do Rio de Janeiro, também encontro histórias do local em que o objeto também presenciou diversas histórias, conjugadas pelo que eu sei – e entendo – sobre essas histórias.

Eudoro de Sousa, no texto “Lonjura e outrora”, que compõe o livro *Mitologia. História e mito*, reflete sobre algumas questões em torno do tempo:

Lonjura e outrora negam espaço e tempo determinados, mas quanto mais nos afastamos desse âmbito do indeterminado, mais eles se afirmam em sua determinação; ou, pelo menos, assim parece. Se digo “lonjura” não nego só a proximidade, mas a proximidade e a distância, porque o distante sempre poderá volver em próximo; basta caminhar de próximo em próximo, para que o próximo nos venha a ser qualquer distante (SOUSA, p. 3).

Há uma balança de tempo, a medida relativa entre proximidade e passado, o que parece mostrar a indimensionável noção do espaço que, segundo Eudoro de Sousa, não é espaço, mas um além-horizonte, sabendo que o horizonte é uma ilusão dos que não sabem que a Terra é um esferoide. Essa seria a condição da lonjura. Para outrora, que seria negar o agora, é hora que não está, a indimensionável noção de tempo de um além-horizonte.

Se os pudéssemos ver da lonjura, veríamos o distante fundir-se com o próximo, e o próximo, com o distante; se os pudéssemos ver de outrora, confusos veríamos o antigo e o atual. Da lonjura e do outrora, não se distinguem, não se opõem; coincidem os contrários que, por um lado, são próximo e distante, e, por outro, atual e antigo (SOUSA, p. 4).

Giorgio Agamben, no livro *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, parece entender a contemporaneidade como uma forma de pensar o tempo, que extrapola o tempo cronológico. O contemporâneo, por assim dizer, é uma fratura que permite, dentro do presente, a conexão com as demais temporalidades que, por serem invocadas, são constituintes do presente.

O autor diz que aqueles que coincidem plenamente com sua época não são contemporâneos, pois, por isso mesmo, deixam de ver a contemporaneidade, sendo impossível manter um olhar fixo sobre ela: “Ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós” (AGAMBEN, p. 65). Arrisco dizer que é preciso ter coragem para enxergar o escuro através das luzes, experimentar a obscuridade dos tempos nas trevas do presente e não se deixar cegar pelas luzes do século.

Para Didi-Huberman, em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, no capítulo “Destruições?”, o horizonte se contrapõe aos vaga-lumes – analogia usada para compreender as luzes que escapam da grande luz dos grandes sistemas –, suas luzes são perfurações na escuridão. Quem olhar exclusivamente para o horizonte não poderá ver a menor imagem dos vaga-lumes. Portanto, a imagem é o operador político, de crise, de crítica ou emancipação. Operador temporal das sobrevivências que transpõem o

horizonte totalitário. Imagem é vaga-lume, as palavras também. O autor nos dá um exemplo prático:

Ora, a própria experiência da guerra nos ensina – no que ela terá encontrado as condições, por mais frágeis que sejam, de sua narração e de sua transmissão – que o pessimismo foi, às vezes, “organizado” até produzir, em seu próprio exercício, o lampejo e a esperança intermitentes dos vaga-lumes (DIDI-HUBERMAN, p. 130).

As imagens podem ressurgir e atravessar tempos e podem nunca ter deixado de existir, basta iluminar o que se queira ver: são leituras de mundo. A realidade é relativa, composta de interrelações, inundada de contingências. Essas imagens que nunca deixaram de existir podem ser imagens impressas em álbuns de fotografias, quaisquer objetos, lembranças, o lado da história que você queira privilegiar ou iluminar para as pequenas luzes passarem a ser valorizadas.

De um livro de folhas e montagens quase infinitas ou livros fechados nas estantes, abertos ou lidos em voz alta, o que parece mesmo importar, finalizando esse pequeno estudo, é a forma como escolhemos ver, pois o tempo aqui se apresenta infinitamente amplo. *Vestígios* é o registro da tentativa de fotografar e escrever uma leitura de mundo, possíveis mundos. Carrega em si algo do passado, que se faz em proximidade na atualidade, alguma ficção, imaginação, a presença da indeterminação de espaço e de tempo. Um horizonte. Além.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- BLANCHOT, Maurice. O infinito literário: o Aleph. In: \_\_\_\_\_. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 136-140.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- SOUSA, Eudoro de. Lonjura e outrora. In: \_\_\_\_\_. **História e mito**. Brasília: Ed. UnB, 1988.

# DES(A)FIAR A PALAVRA, NARRAR A IMAGEM, TECER A MEMÓRIA: UMA BREVE LEITURA DA SÉRIE “PALABRARMAS”, DE CECILIA VICUÑA

*Natália Rezende*

---

Natural de Várzea da Palma/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte/MG. É artista visual e pesquisadora, doutoranda em Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (bolsista CAPES/PROEX), mesma instituição pela qual obteve os títulos de Mestre em Artes (2018) e Bacharel em Artes Visuais, com habilitação em Desenho (2012). Dedicase à investigação das artes têxteis e suas potencialidades plásticas, conceituais e históricas na produção de artistas mulheres situadas na América Latina.

---

**RESUMO:** Em suas migrações por diferentes espaços e tempos, culturas e histórias, a artista chilena Cecilia Vicuña está sempre à procura dos fios desaparecidos ou fragmentados para entrelaçá-los mais uma vez e criar, a partir de suas mínimas narrativas, uma nova maneira de acessar a memória. Neste texto, discutiremos como as noções de narrativa e imaginação são utilizadas como eixos de trabalho essenciais para o movimento de ressignificação das palavras na série “Palabrarmas”, um projeto contínuo da artista, iniciado após o golpe de Estado articulado por Augusto Pinochet, no Chile de 1973. Através da memória e da performatividade da linguagem no contexto andino, veremos como as “Palabrarmas” de Vicuña desenham estratégias efetivas de resistência a partir do vazio, da perda, do esquecimento e da inexistência, traços que serão reformulados pela proposição de uma nova compreensão da memória na América Latina.

**PALAVRAS-CHAVE:** Palavra; memória; linguagem.





## LANÇAR OS FIOS

Para começar a tecer, é preciso tensionar a linha. Depois, escolher um ritmo e conduzir a mão e o fio em um movimento acordado. Acordado porque negociado e, sobretudo, porque desperto. Para começar um texto é preciso, também, tensionar a palavra. Negociar, no espaço entre o branco do papel e a massa irregular de pensamentos, o movimento que criará contornos, formas, desenhos, e negociar, depois, com uma possível leitora, seus significados. Cecilia Vicuña é uma artista chilena septuagenária, de trajetória internacionalmente conhecida, uma vez que viveu em exílio durante a ditadura militar de Pinochet (Chile, 1973-1990) e, desde então, o trânsito por diferentes espaços, tempos e culturas tornou-se uma marca permanente em sua experiência de vida e obra. Sua principal matéria de trabalho é o fio da memória, que, ao longo dos anos de sua produção artística e ativismo político, aparecerá na forma de imagens pictóricas, poesias, publicações de livros, performances, intervenções no espaço, documentários e outros tipos de gravações nos quais Vicuña redesenha as diferentes nuances de significado entre a linha e o fio, a história e a memória. O fio da memória será, para a artista, a matéria que irrompe a superfície opaca da trama da história e faz cintilar as narrativas ocultadas, apagadas, relegadas à margem. E é a partir da diferença essencial entre essas duas instâncias – a memória e a história – que seguirei na tecitura deste texto, apresentando algumas de suas poéticas que sinto corresponderem, com a força transformadora da arte, frente às questões do tempo, da linguagem e da narrativa.

## DES(A)FIAR A PALAVRA

Todas as linguagens e suportes artísticos adotados por Vicuña têm em comum sua experiência com as materialidades têxteis, que são compreendidas pela artista numa relação de equivalência com a própria língua. Para fundamentar essa proposta, Vicuña vai buscar no quéchua, no aimará e nos idiomas falados nos países em que transita, aproximações culturais e possibilidades de criar narrativas através da textualidade historicamente presente na fibra têxtil. Desfazer a palavra numa inves-

tigação etimológica, gesto comum em suas obras visuais e literárias, é para ela como o movimento de desfiar uma linha para entrar em contato com as micropartículas que a compõem, ampliando a materialidade e a concepção da linguagem, a fim de redefinir nossa relação corporal com a memória. Dessa maneira, as noções de escrita e oralidade, de acordo com o pensamento andino, são trazidas por Vicuña não apenas na tentativa de criar diálogo, de tramar em conjunto as semelhanças e diferenças culturais, mas também como um procedimento de reconhecimento dos conflitos históricos (tais como a colonização, o imperialismo, os governos militares) que reverberam na contemporaneidade.

No ensaio intitulado “A linguagem é migrante” (2017), Vicuña deseja compreender a relação entre as narrativas carregadas por cada palavra e nossa organização sociopolítica, nosso envolvimento ambiental e nossas marcações identitárias. Ao desfiar a palavra “migrante” em sua etimologia, expõe as texturas ocultas das raízes latinas e germânicas presentes em sua composição: a combinação entre o termo latino *mei*, “mudar ou (se) mover” e *gra*, “coração”, do germânico *kerd*. Nessa leitura, “migrante” torna-se “coração mudado”, um coração em sofrimento que transforma, conseqüentemente, o coração da terra (VICUÑA; MEIRELES, 2017, p.215). A artista conclui que a palavra “imigrante” estaria dizendo “conceda-me vida”, e nos faz refletir sobre a precariedade à qual são submetidos determinados grupos sociais, uma intervenção no pensamento que se dá por meio do simples movimento de reorganizar os fios soltos da palavra em um novo novelo. Neste mesmo ensaio, Vicuña menciona sua série “Palabrarmas” (1975), na qual examina um conjunto de palavras da mesma maneira como abre uma meada de fios, não para achar suas origens etimológicas, mas, dessa vez, para tecer com sua materialidade de letra outras possibilidades semânticas e morfológicas. Nesse jogo poético, que beira à brincadeira, arma-se a potência política oculta na língua e, se a palavra escrita – que, em sua origem, remete à lei – é compreendida como pretensamente neutra e portadora do poder de regulamentação do mundo, somente nosso corpo, nossas performances de linguagem, nossas narrativas de memória guardadas nos tecidos de nossa memória podem torná-la orgânica, maleável, efêmera e espacial novamente.



Figura 1: “Árbol de manos”, Cecilia Vicuña, 1975. Instalação “PALABRARmas”, no Neubauer Collegium Exhibitions da Universidade de Chicago, em 2018. Fotografias de Robert Chase Heishman. Fonte: <[https://neubauercollegium.uchicago.edu/exhibitions/2018\\_exhibitions/cecilia\\_vicuna\\_palabraromas/](https://neubauercollegium.uchicago.edu/exhibitions/2018_exhibitions/cecilia_vicuna_palabraromas/)>.

## NARRAR A IMAGEM

A série de “Palabraromas” trabalhada pela artista em um livro de poesias (publicado em 1984) e, posteriormente, em pinturas, não se constitui apenas de uma leitura ressignificada das palavras, mas de um entendimento de que a composição sintática e semântica da língua geram múltiplas configurações visuais e sonoras, a primeira, realizada na inscrição gráfica da escrita, e a segunda, na voz. No âmbito da escrita, Vicuña remodela o sentido e as narrativas de significação das palavras escolhidas por ela através do exercício de desenhá-las, atribuir cor e dar formas, reinterpretando seu significado em todas as instâncias formais. O procedimento de ressignificação criado por ela se caracteriza também pela recombinação das sílabas e de seus sons, como uma espécie de acrônimo, gerando outras palavras que, no seu entendimento,

manteriam uma relação aproximada ou familiar àquela desmembrada. Nota-se que, a partir da escolha de palavras e do processo de ressignificação, os sentidos políticos são sempre enfatizados por Vicuña, uma vez que o contexto de produção das “Palabraromas” era aquele das tensões e violências do governo militar no Chile. Seu efeito, entretanto, perdura até nossos dias, fazendo-nos refletir sobre a importância da língua e o poder atribuído e exercido pelos discursos, pela maneira com a qual nos comunicamos e chegamos até os outros, considerando ainda que confiamos nossa memória, dentro de uma perspectiva logocêntrica ocidental, à capacidade de registro permanente e à suposta impessoalidade que as palavras escritas têm. No caso do contexto andino, em que a realidade é construída por elementos simbólicos, agregando outros sentidos que não apenas o intelecto ou a conceitualização da realidade em sua percepção (ESTERMANN, 2006, p. 106), esse procedimento aparece como uma estratégia de ativação ou retorno da língua, da palavra e do discurso ao próprio corpo e à sua singularidade, alinhavando as noções de ética e pertencimento social das narrativas de memória à constituição dos corpos (SÁNCHEZ-PARGA, 1995, p. 8). Sem perder a potência ativista, suas “Palabraromas” são manifestos que lutam pela conscientização política, devolvendo, simultaneamente, as narrativas da poesia e da criação artística à materialidade das línguas.



Figura 2: Instalação “PALABRARmas”, de Cecilia Vicuña, no Neubauer Collegium da Universidade de Chicago, em 2018. Fotografias de Robert Chase Heishman. Fonte: <[https://neubauercollegium.uchicago.edu/exhibitions/2018\\_exhibitions/cecilia\\_vicuna\\_palabraromas/](https://neubauercollegium.uchicago.edu/exhibitions/2018_exhibitions/cecilia_vicuna_palabraromas/)>.

## TECER A MEMÓRIA

No texto “Antes do alfabeto” (publicado na Coleção de Areia, 2010), Italo Calvino nos conta que a escrita surge em função de uma clareza no registro da memória, e, embora suas raízes historicamente conhecidas remetam às questões da burocracia e da lei (a escrita da lei divina sobre a pedra, por exemplo), Calvino nos lembra que também a poesia foi motivo de seu surgimento. Ao narrar algo sobre as máscaras mortuárias e as culturas do barro na baixa Mesopotâmia, o escritor descreve a relação ritualística intrínseca às imagens e suas mensagens, memórias e narrativas, que se realizam a partir de uma relação estabelecida com a observadora, pois sua leitura também as modificaria. Tal constatação se assemelha à relação ritualística e corporal dos têxteis nas sociedades pré-colombianas – assunto caro à poética de Vicuña, que, a partir dessa prática, teria desenvolvido outras maneiras de trabalhar as palavras –, e dessa forma, os fios podem ser compreendidos como a dimensão material da memória; sua textura, que intercala as expressões textuais e têxteis num mecanismo de leitura que é ao mesmo tempo visual e tátil, aciona a lembrança e também se fundamenta no esquecimento, uma vez que sua leitura não é necessariamente escrita, mas mnemônica: os fios são capazes de gerar sistemas de códigos que nos fazem recordar, ativando nossa memória e imaginação. Mais uma vez, palavra e imagem são encaradas como matérias que se (con)fundem.

No artigo intitulado “Não congelarás a imagem”, ou: como não desentender o debate ciência-religião” (2004), o antropólogo francês Bruno Latour explica, a partir de uma breve análise dos discursos religioso e amoroso, que a natureza das imagens é a do movimento contínuo, da renovação que torna viva e presente a observadora ou receptora da mensagem emanada por elas. Voltando à obra da artista, percebemos que essa dimensão da performatividade é fundamental para a construção do sentido da linguagem, e que a encenação conjunta entre a memória, a escrita, a língua, a literatura, a escritora e a leitora desenha uma constelação de variáveis que jamais poderia congelar o movimento da escrita/imagem. Encenar a própria identidade e estabelecer com o passado uma relação de memória em constante reinvenção, atualização, é também um dos efeitos que podemos sentir nas “Palabramas”, assim

como é uma das chaves conceituais propostas por Silvia Rivera Cusicanqui, em seu livro “Sociología de la imagen” (2008). Ao convocar a leitora à construção de uma etnografia de si, ou seja, de olhar para a própria memória e perceber na História as lacunas e faltas que estão, na verdade, preenchidas do imaginário perdido e marginal à narrativa oficial dos vencedores. Podemos, assim, entender a encenação da linguagem enquanto estratégia fundamental de recostura dos discursos aos corpos, retomando as autonomias e autorias no processo de escrita, transmissão e permanência de nossas narrativas. Ainda que a menção à belicosidade da palavra, no título da série, remeta à ideia de uma guerra, é a luta poética de desfiar e desafiar a autoridade dos discursos que Vicuña nos chama a travar – e tramar. Os nós da memória são precisamente os trapos de tempo que transformam nossa relação com a linguagem, que fazem da imagem e da palavra a potência necessária para resistirmos e continuarmos a tecitura da inacabada – e necessária – reescrita da História.

## REFERÊNCIAS

- CALVINO, Italo. **Coleção de areia**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Sociología de la imagen**. Bolívia: Tinta Limón, 2008.
- ESTERMANN, Josef. **Filosofía andina: sabiduría indígena para un mundo nuevo**. 2. ed. La Paz: ISEAT, 2006.
- LATOURET, Bruno. “Não congelarás a imagem”, ou: como não desentender o debate ciência-religião. **Revista Mana**, v. 10, n. 2, p. 349-376, 2004.
- VICUÑA, Cecilia; MEIRELES, Ana Renata. A linguagem é migrante. **Arte & Ensaios**, Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n. 34, p. 214-219, 2017.
- VICUÑA, Cecilia; CORONA, Ricardo. **Palavrarmais**. Ed. Medusa, 2017.
- SÁNCHEZ-PARGA, José. **Textos textiles en la tradición cultural andina**. Equador: IADAP, 1995.

## NOTAS SOBRE BIBLIOTECAS

*Patricia Chiavazzoli da Costa Cerqueira* | UFMG

---

Educadora e artista visual, desenvolve pesquisa sobre questões que envolvem a relação entre espaço, subjetividade e memória. Doutoranda em Artes pela UFMG, graduada em Artes Visuais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e mestre em Artes, pela mesma instituição. Atualmente, é integrante do Departamento Cultural da UERJ, trabalhando com produção de exposições e arte-educação. Participou de diversas exposições coletivas como “Novas Poéticas – Paisagens cegas” (2014), “ruído gesto” (2016) e “Planos de Contingência” (2017).

---

**RESUMO:** Notas sobre bibliotecas é um texto de aproximação entre dois personagens literários, de duas histórias distintas: o conto “A biblioteca”, de Lima Barreto, e o livro *A casa de papel*, de Carlos María Domínguez. Para tal empreendimento, recorro ao método epistolar, através da criação de correspondências supostamente trocadas por tais personagens, embaralhando suas histórias com minhas lembranças pessoais e familiares.

**PALAVRAS-CHAVE:** memória, palavra-imagem, biblioteca.





Peço licença para transcrever algumas correspondências reais e fictícias trocadas por dois grandes amigos, Fausto Carregal e Carlos Brauer, sobre o dia a dia, sobre o dentro e o fora dos livros, das bibliotecas, das casas. Apropriei-me de suas histórias, de imagens e de minha própria história para dar corpo a essas notas, "Notas sobre bibliotecas". Encontrei tais cartas em uma caixa de recordações de madeira antiga, com um pequeno desenho desbotado na tampa superior, no fundo do armário de roupas do meu avô. Fausto está dentro do conto "A biblioteca", de Lima Barreto, enquanto Brauer está no livro *A casa de papel*, de Carlos María Domínguez. Eu e meu avô estamos dentro e fora de outros livros, de outras coleções.

### **Prezado amigo Carlos Brauer,**

Hoje, minha filha Dora completou 11 anos. Presenteei-a com um par de sapatos novos, fato que lhe deixou com um belo sorriso no rosto. Agora todos na casa dormem, e posso responder às suas linhas mais recentes. Sabe, andei refletindo muito sobre o que me contou. Certamente uma vasta coleção de livros como a sua precisa de um sistema de catalogação próprio e exemplar. Confesso que achei graça da tal história de não aproximar autores que estão brigados nas prateleiras de sua biblioteca. Quer dizer que não ousa "colocar um livro de Borges ao lado de um de García Lorca, por o escritor argentino o ter qualificado como 'andaluz profissional'"<sup>1</sup>? Está certo... os livros têm presença como corpos.

Nos últimos meses, tenho estado nostálgico. Sinto que o afastamento temporal reforça minhas lembranças. As imagens do casarão que morei com minha família na infância, cada objeto, cada detalhe, se tornaram mais nítidos com o passar dos anos. Os objetos surgem em minha memória quase vivos, acompanhados por cenas domésticas vivenciadas há mais de quatro décadas! Com o espevitador de velas prateado, surgem as delicadas mãos de mamãe, segurando-o enquanto nos contava uma pequena fábula; com a cadeira de jacarandá, desenha-se com rigor a figura de tia Maria Benedita, a observar tudo, imóvel como uma estátua sagrada.

---

1 DOMÍNGUEZ, 2006.

Da casa da minha infância, só consegui preservar a biblioteca, como sabe. A única coisa que sobreviveu a tantas mudanças, insensíveis mudanças. Permanece como papai deixou; guardo os livros intactos e conservados religiosamente, apesar de não os entender. Meus olhos passeiam pelas lombadas e penso como apenas um pequeno título de um livro já pode carregar um extenso mundo. Para mim, um mundo desconhecido e imaginário.

Outro dia, peguei em minhas mãos um pesado *Tratado de ciências físicas e alquimia*, para afastar o pó com mais eficiência. E tal foi meu espanto, quando escorregou de suas páginas uma fotografia enigmática. Trata-se da reprodução fotográfica de uma imagem que não sei bem o que é... parece um rosto, a escultura de um rosto. Uma máscara negra indica os olhos, nariz e boca. Olhei o verso da fotografia e constatei: Múmia Chinchorro. A memória dessa imagem tem perseguido meus pensamentos. Por que estaria guardada dentro de um tratado de ciências?

Aguardo sua resposta.  
Com carinho e admiração,  
Fausto Carregal.

### **Estimado Fausto,**

Não poderia estar mais contente em receber suas palavras. Tenho estado imerso em minha releitura d'*Os miseráveis*, de Victor Hugo, agora à luz de velas. Que enorme prazer e que diferença adquire a leitura ao mudar a espécie de iluminação. Mas veja, só leio à luz de velas obras escritas antes da chegada da luz elétrica. Você me dirá que se trata de uma "excentricidade totalmente desnecessária"<sup>2</sup>, porém, se me permite um conselho, "tente iluminar um quadro a óleo com velas e vai perceber que adquire um aspecto completamente distinto ao de costume, por melhor iluminado que esteja... Algo similar acontece com certos livros porque uma página é, também, um desenho formidável".<sup>3</sup>

---

2 DOMÍNGUEZ, 2006.

3 DOMÍNGUEZ, 2006.

Sobre achar graça da minha metodologia de catalogação e organização da biblioteca: fico alegre em saber que minha história lhe diverte. Contudo, tal assunto vinha me roubando o sono. Finalmente, criei um sistema aberto que permite a troca dos livros conforme observo o surgimento de novas afinidades. O agrupamento temático é apenas vulgar, em minha opinião. Gosto de pensar que compartilho com o grande historiador alemão Aby Warburg a decisão por uma organização singular através do método da boa vizinhança.

Caro amigo, compreendo em profundidade seu apreço pela recordação. Especialmente da tão estimada casa paterna... penso que a casa é o espaço que conserva todas as nossas recordações de família, é "graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas", já dizia Gaston Bachelard, no belo livro *A poética do espaço*. Já falei sobre ele com você? Ah amigo, que precioso livro, esse! Um grande elogio à casa, nosso lugar de proteção e referência no mundo, nosso primeiro universo.

Seu relato me lembrou a minha casa de infância. A casa onde eu nasci, na Avenida Amaro Cavalcante, 777, no Engenho de Dentro. Posso descrevê-la em detalhes, como se estivesse lá ainda agora, e não há mais de 70 anos, como recorda a realidade. Se me permite, dividirei com você tais memórias.

Ficava de frente para a linha férrea (até hoje minha cabeça transborda em pensamentos quando ouço o ruído da passagem do trem). Estrada de Ferro D. Pedro II, uma das ferrovias mais importantes do nosso país, onde, em 1858, correu o primeiro trem, entre o Campo de Santana e o engenho de Queimados (hoje Nova Iguaçu). Lá trabalharam todos os homens de minha família. A casa tinha entrada de muro baixo, com gradil e portão de ferro, jardim com árvores de extremosa, com cachos de flores cor de rosa, carregados o ano todo. Na lateral da casa, uma pequena varanda que dava acesso à sala de visitas, com duas janelas de frente e vitrais coloridos. Como era grande o quintal! Pé de abiu ao lado da varanda, mangueiras, carambolas, mamoeiros, bananeiras, laranjeiras e um grande galinheiro. A sala de visitas era mobiliada com um sofá de palhinha e duas poltronas do mesmo material, duas cantoneiras altas, com um vaso de metal em cima de cada, sempre ornado com flores. Na parede acima do sofá, um quadro com a imagem do Sagrado Coração de

Jesus, que vovó cobria com um pano roxo toda Semana Santa. Na saída da sala havia um grande corredor e, sobre o piso, uma passadeira de linóleo, em toda a extensão. Todo o piso da casa era de madeira, peroba do campo, e as portas e janelas de pinho de Riga. O corredor era ladeado por quatro quartos, assim distribuídos: meus avós, o meu e de mamãe, de minhas tias e do meu bisavô. Ainda lembro da água geladinha da moringa de barro, com tampa de caneca de alumínio, que vovó deixava na janela do quarto. Na parede lateral da sala de jantar, perto da saída para a cozinha, um pequeno lavatório, com uma pintura a óleo de fundo. Ficava próximo da mesa, para nunca esquecermos de lavar as mãos antes das refeições. Na cozinha, um fogão de ferro, à lenha, com chaminé. Como eu gostava de ver do quintal a fumaça saindo pelo telhado!... A casa era lavada todos os sábados. Na fachada da frente, no alto, um relevo de concreto com o ano que ela foi construída: 1923, seis anos mais velha do que eu.

Peço desculpas se me alonguei nos devaneios... mas é aquela velha história: "um homem que tenha vivido um único dia, poderá sem dificuldades passar cem anos numa prisão, pois teria recordações suficientes para não se entediar".<sup>4</sup>

Agora, veja só. Como pôde perceber na minha descrição, não havia biblioteca na casa. Como imaginar uma casa sem livros? Pois, caro amigo, elas existem. Suponho que daí venha minha obsessão bibliófila. Dessa casa conservo apenas papéis, um livro de receitas que herdei da minha avó e o diário do meu bisavô.

Enfim, querido amigo, continuo sem entender as razões que lhe impedem de atravessar as páginas dos livros de sua herdada coleção e descobrir os tais mundos que hoje apenas imagina. Sobre a imagem que encontrou da múmia, que surpreendente descoberta! Não me prive de novas informações, caso elas cheguem.

Me despeço com um grande abraço.  
Mande felicitações à Dora em meu nome.  
Cordialmente,  
Carlos B.

---

4 CAMUS, 2010.

## Meu caro Carlos,

Não há o que desculpar. Sinto-me honrado por dividir comigo seus devaneios. Veja, passei a noite observando atentamente minha pequena e modesta biblioteca. Não aquela, herdada de meu pai... Mas a que eu mesmo construí. Suas poucas galerias, onde encontro com certa rapidez o livro que procuro, apesar da desordem e do tumulto. Essas são minhas premissas metodológicas de desorganização. *Paisagens secretas, Ética, Mongólia, Meia-noite e vinte, A câmara clara, Tempo de espalhar pedras, Sertões, Cidade de muros...* Noto que em apenas uma casa que morei, mantive minha biblioteca fora do ambiente do quarto de dormir. Poderia dizer que, ao fim do dia, antes do adormecer, reconto todos os livros para garantir que não há ausências, mas não o faço. Ou até mesmo que mantenho vigília, através da noite – hora custosa, atento às longas galerias que vão do chão até um palmo do teto, para garantir-lhes segurança contra algum infortúnio. Contudo, somente posso dizer que a proximidade de meus livros, principalmente os mais tomados de afetos, me ampara no sono. Já a vasta biblioteca de papai, deixo sempre exposta na sala de visitas, como sabes, naquelas “estantes de vinhático com incrustação de madrepérola”.<sup>5</sup> Decerto um monumento.

Acontece, grande amigo, que não me sinto digno e capaz de compreender tal coleção. Sempre que a contemplo sou tomado por uma espécie de temor, pois lembro papai, o velho conselheiro Carregal, recitando longos trechos dos clássicos em latim; então, sigo em resignação. Tenho esperanças de que, um dia, algum de meus filhos reinvesta de vida esse valioso e pesado corpo, pois, como sabemos, para viver, os livros como os deuses “precisam ser analisados, para depois serem adorados”.<sup>6</sup>

Mas o grande motivo desta carta é contar-lhe sobre o que descobri da imagem da múmia chinchorro. Que extraordinária história, querido amigo! Veja você, os Chinchorros eram um grupo de pescadores e caçadores que passou a habitar a costa do deserto do Atacama, entre o sul do Peru e o norte do Chile, há mais de 9.000 anos atrás. Foram o primeiro grupo humano a se estabelecer naquela região, como sabe, a mais árida do planeta. Eles sustentavam um estilo de vida semissedentário, baseado

---

5 BARRETO, 2018.

6 BARRETO, 2018.

principalmente em recursos encontrados no litoral do Oceano Pacífico. Porém, meu caro, repare que o mais surpreendente ainda está por vir: os Chinchorros desenvolveram um elaborado, complexo e bem-planejado sistema funerário, com práticas de mumificação artificial que antecedem em torno de 3.000 anos as práticas egípcias. Após mumificados, os corpos voltavam, por um tempo incalculável, ao convívio com o resto do grupo. Como estátuas, esculturas.

Me despeço com o pedido que nosso encontro seja breve.  
Saudações,  
Fausto

### **Amigo Fausto,**

Escrevo essas breves linhas tomado por um grande desespero. Estou atormentado, sinto calafrios por todo o corpo, não posso compreender como isso foi acontecer. Não encontro saídas, não existem saídas... Hoje, Fausto, "hoje, estou sozinho no meu quarto, estou sozinho em casa, estou sozinho no universo, e ao meu lado está uma garrafa de vinho qualquer, e nela me mergulho, e nela me embebedo, e nela, só nela..."<sup>7</sup>

um livro que não se encontra... é um livro que não existe...  
um livro que não se encontra... é um livro que não existe...

E assim termina a última carta de Carlos Brauer. Vovô não soube dizer o que aconteceu com o amigo, desde o trágico acidente que destruiu o fichário no qual catalogava e localizava suas obras. Suspeita que tenha ido para o litoral sul do país, sem a biblioteca. De Fausto também não tinha notícias há alguns anos.

Perguntei a vovô se concordava com a última frase escrita na carta: um livro que não se encontra é um livro que não existe. Ele sorriu e falou: nunca compreendi totalmente o tormento do amigo Brauer. Na

---

7 PELLEGRINO, 1947.

biblioteca de Aby Warburg, por quem nutria grande admiração – não encontrar um livro específico não seria um problema. A partir da lógica das afinidades, outro livro de igual interesse haveria de ser encontrado, e a própria busca em si, configuraria o núcleo de toda a operação.

## REFERÊNCIAS

- BARRETO, Lima. **A biblioteca/A barganha**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.
- ARRIAZA, Bernardo. *Black and red Chinchorro mummies: construction, raw materials and social milieu*. In: \_\_\_\_\_; NURIA, Sanz; STANDEN, Vivien G. **The Chinchorro Culture: a comparative perspective. The archaeology of the earliest human mummification**. Ciudad de México, MEX: Unesco; Arica, CHL: Universidad de Tarapacá, 2014.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Obras escolhidas, vol. 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011.
- BUCHLOH, Benjamin. Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anônimo. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 194-209, 2009.
- CAMUS, Albert. **O estrangeiro**. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Best-Bolso, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DOMÍNGUEZ, Carlos María. **A casa de papel**. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro São Paulo: Francis, 2006.
- PELLEGRINO, Hélio. **Minha dor brilha dentro da noite**. Carta a Otto Lara Resende. Belo Horizonte: Instituto Moreira Salles, 1947. Disponível em: <<https://bit.ly/2HSRjqY>>.





# D'O PRECIPÍCIO DA INCERTEZA AO RESTAURO: DESVIO, DESCONSTRUÇÃO, RECONSTRUÇÃO E EXISTÊNCIA

Rachel Falcão | UFMG

---

Artista Plástica. Artista-pesquisadora. Professora e coordenadora do Núcleo de Arte & Ofícios da FAOP. Doutoranda em Artes pela EBA-UFMG. Mestre pela Escola de Arquitetura da UFMG. Graduada em Artes Plásticas e Desenho Arquitetônico, com Especialização em Artes, Cultura Visual e Comunicação pela UFJF. Idealizadora e coordenadora do Projeto HABITA VIDA. Recebeu o Prêmio Interações Estéticas 2008 – FUNARTE. Trabalha com desenhos, objetos, instalações e práticas artísticas colaborativas..

---

**RESUMO:** A partir do pareamento entre o objeto escultórico *O Precipício da Incerteza*, de Rachel Falcão, e a obra-projeto-ação *Restauro*, de Jorge Menna Barreto, propomos uma reflexão e análise acerca da contemplação da vida cotidiana como disparadora do salto do real para o imaginário, permitindo a transfiguração do reles em soberano e do desvio em fluxo contínuo. Respaldados por Blanchot e seu conceito de “negação vivificante”, e por Jean-Luc Nancy e sua ideia de “ser-em-comum”, analisamos as duas obras enquanto abertura para outras formas possíveis de existência.

**PALAVRAS-CHAVE:** Desvio; imaginário; existência-em-comum.



[...] ser “artista” é ignorar que já existe uma arte,  
ignorar que já existe um mundo [...]

Maurice Blanchot<sup>1</sup>

Com esta fala de Blanchot abrimos os trabalhos, abrimos os caminhos e nos colocamos à vontade para parear duas manifestações artísticas, de naturezas diferentes, numa articulação, à primeira vista, improvável – o objeto escultórico *O Precipício da Incerteza* e a obra-projeto-ação *Restauro*.

Falaremos aqui, portanto, de obras de arte, de práticas de arte, de pensamentos de artistas, de pensamentos de filósofos, de ações artísticas, de pensamentos-ações, de práticas de vida, de práticas de arte e vida, de objetos de vida e arte. Falaremos, também, do que é e do que pode ser, do que deixa de ser para ser mais, do que, sendo reles, se torna soberano. E, nesse bojo, do que sendo desvio se torna fluxo contínuo, por se fazer existir correndo não apenas pelas linhas venosas da região do real, mas, tanto quanto ou mais, pela profundidade das entrelinhas.

## DAS OBRAS

Obras da mesma idade, nascidas ambas em 2016, *O Precipício da Incerteza*<sup>2</sup>, de nossa autoria, é cria da leitura do livro *Cem anos de solidão* – de Gabriel García Márquez – e da coleta obsessiva de objetos diversos, reorganizados segundo uma cosmogonia própria e estruturada a partir de referências autobiográficas. Já o restaurante-obra *Restauro*, de Jorge Menna Barreto, ganhou sua configuração de escultura ambiental de uma

---

1 BLANCHOT, Maurice. O espaço literário. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 192.

2 Expressão utilizada por García Márquez em uma passagem do livro *Cem anos de solidão*, que menciona o desfile do circo pelas ruas da cidade, ao que se segue a morte do personagem Aureliano Buendía: “Viu os palhaços virando cambalhotas no final do desfile e viu outra vez a cara da sua solidão miserável quando tudo acabou de passar e não ficou senão o luminoso espaço na rua e o ar cheio de tanajuras e uns quantos curiosos próximos ao precipício da incerteza” (GARCIA MÁRQUEZ, 2003, p. 246). Identificamos, agora, na expressão “o precipício da incerteza” (que escolhemos utilizar muito antes de iniciarmos nossos estudos acerca dos pensamentos de Blanchot, Nancy, Foucault, Derrida e afins), o estado de suspensão em que coexistem vida e morte, presença e ausência, passado-presente-futuro, início e fim, enfim, o espaço do neutro e do “e”.

pesquisa que buscou aproximar práticas artísticas *site-specific* e ecologia (vide imagens das obras ao final do texto).

Saltando da região do real para o universo do imaginário, do distanciamento para a intimidade, da superfície para a profundidade, veremos que tais obras, enquanto imagens, se valem da “negação vivificante” (BLANCHOT, 1987, p. 264)<sup>3</sup> das coisas para propor aberturas para outros mundos possíveis, para outras formas de existência.

## DOS DESVIOS E PRECIPÍCIOS

É da natureza da arte operar por meio de desvios. É da natureza do artista mirar o abismo e mesmo se lançar ao precipício, confiando na possibilidade do voo. O momento do arrebatamento, da precipitação, é inevitável para se experienciar, na supressão do mundo, o contato com as verdades que subsistem no vazio. Na ativação do imaginário, as imagens se fazem presentes e nos falam intimamente, como diz Blanchot, na “[...] tentativa de abrir para o mundo olhos já [ou diríamos, ainda] fechados”. Continuando com suas palavras, trata-se de um “[...] movimento ligado ao desejo que, como a inspiração, é um salto, um salto infinito” (BLANCHOT, 1987, p. 195) E é na proposição de que enxerguemos brechas e sigamos por desvios no afrontamento do que está posto e pré-estabelecido que as duas obras em questão lidam com as formas do mundo, na intenção de lhe oferecer (ao mundo) novas possibilidades de leitura e ação. Segundo Alice Serra, em seu texto “Arte e imagem sob os olhares da Desconstrução”, Derrida dirá que “[...] é preciso desviar, contemplar e desviar” (SERRA, 2014, p. 43). Aqui, independentemente da natureza das formas manipuladas – ideias e objetos em *O Precipício da Incerteza*; ideias e ações em *Restauro* –, não é difícil perceber que, da contemplação da vida cotidiana nasceram os desvios. Voltando mais uma vez à luz de Blanchot, ele nos afirma que a imagem “[...] está depois do objeto: ela é a sua continuação; vemos, depois imaginamos. [Cumpre]

---

3 Gostaríamos de fazer aqui uma aproximação da ideia de “negação vivificante” proposta por Blanchot ao entendimento da arte como a “Grande Recusa”, como a negação à realidade insatisfatória do mundo dado, proposto por Herbert Marcuse, em seu livro *Eros e civilização*, de 1969. Marcuse via a arte como “a alienação da alienação”.

que a coisa se distancie para deixar-se recapturar” (BLANCHOT, 1987, p. 257).

## **DAS INCERTEZAS E DESCONSTRUÇÕES**

Um pote de vidro é só um pote? Brinquedo só interessa às crianças? Como desenhar um abismo? Como voar sobre um abismo? Restaurante é só lugar de comer? Nós temos fome, afinal, de quê?

Em *O Precipício da Incerteza* e em *Restauro*, o olhar desviante desconstruiu tudo. Funções, usos, práticas e processos foram subvertidos em nome da necessidade de “[...] configurar de outros modos uma dada relação de coisas” (SERRA, 2014, p. 39). Tudo parece ser uma coisa e outra. Ou nada é apenas o que se pensa ser. Na primeira obra, um lustre e um pote de vidro, fios de cobre, brinquedos de plástico e de madeira, tornam-se presentes, deixando de ser o que sempre foram. Na segunda, processos automáticos e irresponsáveis de exploração e uso da terra e dos alimentos são revistos em nome da imaginação de uma cadeia alimentar virtuosa.

No exercício do pensamento pelo avesso, borram-se os limites e torna-se impossível demarcar o que constitui as obras e o que faz parte do mundo fora delas (abrindo parênteses para considerar que muito do que lhes é exterior também as constitui). A “perturbação da ordem” – para utilizar mais uma expressão de Derrida – com que se estava acostumado a conviver na relação com tais objetos e processos cria ambiguidades, desestabiliza sistemas de pensamento e promove deslocamentos. É “a deixa” para se soprar o fogo escondido. E, por uma coincidência feliz, neste caso, a falta de certeza presente no título da primeira obra mencionada reaparece no título da 32ª edição da Bienal de São Paulo, de que a obra *Restauro* tomou parte – *Incerteza Viva* –, que trouxe como proposta apresentar reflexões em torno das condições de vida na atualidade e possíveis estratégias sugeridas pela arte contemporânea para lidar com as incertezas instauradas.

A operação de desconstrução abre, portanto, as portas para a reconstrução e regeneração, a partir do momento em que revela conexões até então impensadas, possibilita percepções inéditas e considera novas e infinitas possibilidades de configuração.

## DAS RECONSTRUÇÕES E RESTAUROS

Na imagem o objeto aflora de novo algo que ele dominara para ser objeto, contra o qual se edificara e definira, mas agora que seu valor, seu significado, estão suspensos, agora que o mundo o abandona à ociosidade e o coloca de lado, a verdade nele recua, o elementar reivindica-o, empobrecimento, enriquecimento que o consagram como imagem (BLANCHOT, 1987, p. 257).

Provocados os curtos-circuitos, que funcionam como dispositivos de “reanimação”, os objetos de uso cotidiano, não mais desaparecendo no ordinário de suas funções, reaparecem; as paisagens – do ambiente e do prato de comida –, não mais vinculadas a processos automáticos de produção, se regeneram. Continua-se a usar o que já era usado, mas de outra forma. Continua-se a fazer o que já era feito, mas de outro modo.

Nos processos de reconstrução nascidos da desconstrução, as apropriações e contaminações se proliferam e são muito bem-vindas, assim como os atravessamentos e cruzamentos de linguagens, técnicas e diferentes áreas de saberes. Para usarmos uma imagem estrutural e ilustrativa, diríamos que interessa mais a configuração da “treliça” que o enfoque da “moldura” e o fluxo contínuo como força motriz do novo universo gerado. As novas formas não possuem início, nem fim, nem foco, no sentido de que tudo interessa e se retroalimenta – em *O Precipício da Incerteza*, a junção de peças a partir de sua “des-função” e “re-uso”; no *Restaura*, a alimentação de processos transpessoais e ambientais a partir do ato tão banal de comer. Na primeira obra, a poesia do ínfimo ganha dimensões imperscrutáveis; na segunda, os processos de vida matam uma “fome multidimensional”.<sup>4</sup>

A transfiguração de objetos e processos em imagens permite-nos observar a afloração da “potência soberana e derradeira das coisas”, já que a imagem “[...] parece entregar-nos profundamente a nós mesmos, [fazendo] de nossa intimidade uma potência exterior” (BLANCHOT, 1987,

---

4 Expressão utilizada por Jorge Menna Barreto no vídeo #32bienio (Ativação de obra) Jorge Menna Barreto: Restaura, disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=IXvj\\_x0q-s7U](https://www.youtube.com/watch?v=IXvj_x0q-s7U)>, para se referir a todas as fomes envolvidas no processo de restauração de nossa conexão com a terra e com o ambiente, que compreende relações pessoais, ambientais, econômicas, produtivas e mesmo fisiológicas com nosso próprio corpo.

p. 263). Na obra-objeto ou na obra-processo, o que se observa é reconstrução, regeneração, retomada.

## **DAS ENTRELINHAS E EXISTÊNCIAS (CONSIDERAÇÕES FINAIS)**

No final das contas, Blanchot nos diz que “[...] o ‘real’ é aquilo com que a nossa relação é sempre viva” (BLANCHOT, 1987, p. 257). Desse modo, cabe-nos considerar os fantasmas que habitam as entrelinhas da vida e das obras de arte, que nos desdobram, nos dividem, nos acrescentam, nos desestabilizam e nos aumentam, permitindo-nos ser quem somos e, ao mesmo tempo, tornarmo-nos sempre outro, diferentes do que havíamos sido até então, em nossas formas de existência, resistência, “co-existência” e “re-existência”.

Entretanto, ainda que lidemos com entrelinhas largas, onde nada seja colocado à margem e tudo pareça misturado – no sentido de linhas e entrelinhas terem a mesma importância e presença, como nas obras aqui analisadas –, há que se dar a devida atenção à diferença entre ser comum e ser-em-comum. O que, pela aparência, julgamos misturado, seria melhor definido como uno – considerando-se a multiplicidade que o constitui – e fluido. E diante disso, Jean Luc-Nancy, em seu livro *A comunidade inoperada*, nos alerta para a compreensão de que “[...] o sentido do ser não é comum – mas o *em-comum* do ser transita todos os sentidos” (NANCY, 2016, p. 135), gerando, assim, o que ele denomina “a comunidade da existência”.



Figura 1: *O Precipício da Incerteza*, Rachel Falcão, 2016. Escultura em vidro, brinquedos de madeira e plástico e fios de cobre, medindo 184 cm X 30 cm X 80 cm. Foto: Rachel Falcão.





Figura 2: *Restaurante*, Jorge Menna Barreto, 2016. Fotos: Janaína Miranda. Disponíveis em: <[www.premiopiqa.com/pag/jorge-menna-barreto/](http://www.premiopiqa.com/pag/jorge-menna-barreto/)>.

## REFERÊNCIAS

- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cem anos de solidão**. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.
- MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- NANCY, Jean-Luc. **A comunidade inoperada**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.
- SERRA, Alice. Arte e imagem sob os olhares da Desconstrução. **Cult: Revista Brasileira de Cultura**, São Paulo, ano 17, n. 195, p. 38-43, 2014.

## VÍDEOS

- #32biental (Ativação de obra) Jorge Menna Barreto: Restauro**. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=IXvj\\_x0qs7U](https://www.youtube.com/watch?v=IXvj_x0qs7U)>. Acesso em: 07 jul. 2019.

# ENTRE O VISÍVEL E O INVISÍVEL NAS IMAGENS DE ABBAS KIAROSTAMI

*Rodrigo Azevedo* | UFMG

---

Cineasta, curador e pesquisador da sétima arte. Graduiu-se em Cinema e Audiovisual pelo Instituto de Comunicação e Arte, da UNA; atualmente, faz mestrado na Escola de Belas Artes, da UFMG, estudando o cinema de Abbas Kiarostami.

---

**RESUMO:** Este texto busca articular uma breve análise em torno de três noções de tempo encontradas nas imagens do artista iraniano Abbas Kiarostami. Assim, embasando-se, em especial, nos pensamentos de André Bazin e Roland Barthes, pretende-se perpassar algumas questões relativas à influência, à presença e à relação do tempo com o cinema e a fotografia, fazendo ver o papel do tempo como objeto de reflexão e matéria-prima inescapável em alguns objetos artísticos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Kiarostami; tempo; imagem.



## I.

A reflexão sobre o tempo cumpre um papel singular na história do pensamento humano. Trata-se de um tema obstinadamente revisitado pelas mais diversas vias: podemos localizá-lo em mitos e teologias, no interior da física e da filosofia e, dentre outros, na arte e nos seus frutos. No entanto, sempre insurge alguma insuficiência, resta alguma lacuna, em cada um desses movimentos que intentam compreender o tempo – o que acaba por intensificar seu mistério.

“O que é realmente o tempo? [...] Se ninguém me pergunta, eu sei; porém, se quero explicá-lo a quem me pergunta, então não sei” (AGOSTINHO, 1997, p. 206). Esse desassossego declarado por Agostinho de Hipona, em suas *Confissões*, essa dificuldade em asseverar conceitos sobre a experiência temporal traz à tona o caráter enganador dessa problemática; afinal, existe mesmo certa noção hegemônica de tempo: estamos habituados a entendê-lo como algo que *sentimos passar*, que marca ciclos celestes e deixa marcas em corpos; é algo quantificável, podemos medi-lo com o auxílio de um relógio; divide-se entre presente, passado e futuro, onde nós – sob uma flecha que avança por um universo em expansão, tal como propõe Eddington – atravessamos essa tripartição, indo do passado ao futuro.

Apesar disso, basta pensar, por exemplo, que vivenciamos uma estranha variação no transcórre do tempo conforme o que fazemos e, então, partilhamos do desassossego de Agostinho. Certamente, meia hora com uma leitura agradável parecerá durar menos que a mesma meia hora esperando o resultado de algum exame. O tempo também é coisa mental? Pode ser medido dentro e fora de nós, pelo espaço? Pode ser subjetivo e, simultaneamente, objetivo? Isto também pode nos levar a pensar: quais as relações entre a memória presente e o passado?

O mais breve impulso em responder os questionamentos que surgem deste único exemplo aponta para considerações cujas implicações são invulgares. Giorgio Agamben (2005, p. 115) nos lembra que os pensadores do cristianismo, como o próprio Agostinho, fizeram do tempo “[...] um fenômeno essencialmente humano e interior”, resultado de um afastamento do pensamento grego, que o ligava, sobretudo, aos fenômenos celestes. Mas este rompimento é parcial, pois “[...] o tempo assim in-

teriorizado é ainda a sucessão contínua de instantes pontuais do pensamento grego” (p. 116). Concebida entre tudo isso, nasce a noção corrente de tempo, identificada nas estruturas do modo de pensar ocidental, que chega aos nossos dias laicizado e insatisfatório, mas que regula ainda a forma de raciocinar a história e é capaz de catalisar uma grave recusa em atualizar a concepção de historicidade.

Contudo, não se trata, aqui, de aferir questões históricas ou estritamente filosóficas. Em verdade, nosso interesse recai sobre como as artes visuais podem corporificar determinados elementos complexos de toda essa temática. Pretende-se, em especial, analisar o modo em que três noções de tempo se manifestam na obra de Abbas Kiarostami. A escolha se deu, entre outras coisas, por percebermos, na herança artística deixada por ele, uma relação instigante entre tempo e imagem, duas forças-conceitos insubordináveis. Partimos, então, no rastreio fosforescente deixado por sua arte.

## II.

Kiarostami nasceu em Teerã, no ano de 1940, cresceu num Irã que, pouco antes, chamava-se Pérsia, um país marcado por crises políticas, sociais, culturais e religiosas. Era um multiartista, trabalhou com publicidade, televisão, poesia e assim por diante. Tudo isso, nas suas próprias palavras, têm a ver “[...] com um problema de inquietude, com o fato de ter de sobreviver de qualquer maneira e reagir a um profundo sentimento de inadequação” (KIAROSTAMI, 2004, p. 180). Todavia, foi como cineasta que ganhou reconhecimento internacional, e através de seus filmes aproximou-se intuitivamente de profundas questões teóricas sobre a natureza, o estatuto e o valor das imagens.

A primeira, dentre as três noções de tempo que queremos destacar em seu trabalho, pode ser encontrada justamente no cinema. Não é algo exclusivo desse realizador, ao contrário, é quase inescapável. Trata-se da imagem enquanto força que, em algum sentido, resiste ao tempo.

Para situar mais precisamente essa questão, evocaremos o pensamento de André Bazin, deixado no texto “Ontologia da imagem fotográfica”, no qual esse autor sai à caça de algum elemento instituidor das artes plásticas. No Egito Antigo, entre a arte e a religião, Bazin (2014, p.

27) encontra e sublinha o que ele chama de “complexo da múmia”. Ele se refere ao fato de que “[...] a primeira estátua egípcia é a múmia de um homem curtido e petrificado em natrão”, e que o ritual de embalsamamento estava conectado aos fundamentos da religião vigente, que, “[...] orientada contra a morte, subordinava a sobrevivência à perenidade do corpo”.

Para os egípcios, portanto, o desaparecimento do corpo físico era também uma espécie de desaparecimento da alma, mais que um “voltar ao pó” – nos termos de outra religião – demarcava um final absoluto e a mumificação era uma forma de lutar contra isso, uma forma de “salvar o ser pela aparência”, pela perenidade de sua forma, pela sua *imagem* (BAZIN, 2014, p. 28).

Sob a perspectiva de Bazin (2014, p. 27), podemos entrever na arte um fundamento psicológico ainda maior que uma base puramente plástica, algo que busca satisfazer uma “[...] necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo”. Para ele: “A morte não é senão a vitória do tempo”.

Com o passar dos anos, no fluir de diferentes culturas, as maneiras de se manter em imagem se transformaram, ganharam certa relevância nas pinturas, que se aproximavam cada vez mais da percepção visual humana. Até que, enfim, surge a fotografia. E o que uma imagem fotográfica “[...] reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 2015, p. 14).

É, pois, em *A câmara clara* que Roland Barthes (2015) envolve-nos também numa inquirição sensível sobre a capacidade fotográfica de fazer retornar os mortos. Por algo presente ou presentificado numa fotografia, viabiliza-se uma chance de sermos, no contato da memória, absorvidos e transportados para um reencontro com outro alguém – mesmo que já tenha morrido –, ou com outro lugar, com outrora. Barthes alude ao forte sentimento que nos toma ao ver uma fotografia, quando somos possuídos por uma recordação, e um instante antes vivido lampeja no agora, próximo de nós; abre-se uma brecha em algum lugar do tempo. Uma ideia que ecoa o afeto que nutrimos pelas imagens e como esse tipo de registro pode fazer tantas coisas (re)aparecerem espantosamente diante de nós.

A escrita pela luz, inegavelmente, se torna um instrumento especial para guardar ou preservar alguém ou um instante visto. Pode-se argumentar, porém, que nos primórdios da fotografia não encontraríamos algo páreo para a pintura: as fotos eram em preto e branco, o tempo de exposição, dependendo da luz, era longo e deixava marcas estranhas. A fotografia ainda estava muito distante da cor das carnes da obra de Caravaggio, da luz de Caspar D. Friedrich, das peles nos quadros de Rafael Sanzio. Ainda assim, André Bazin nos diz que, logo em seu surgimento, a fotografia já liberta as artes plásticas da necessidade de fidelização na representação do mundo. Na citação que trouxemos de Barthes, ele fala sobre uma repetição *mecânica*, e é justamente isso que importa para Bazin. Os mecanismos da (re)produção fotográfica permitem uma relação mais direta entre o objeto a ser duplicado e quem fará essa duplicação. Entre o fotógrafo e o fotografado se interpõe, agora, uma objetiva.

Estamos no final do século XIX, no crepúsculo da era vitoriana. O cinema surge em cena, revelando-se como um meio singular para registrar a experiência humana no mundo, tornando possível a realização de um ideal de captura imagética cuja pulsão ancestral nos remete aos elementos da fantasmagoria, aos experimentos de Alhazen, à constituição do aspecto visual na alegoria da caverna, de Platão, às múmias egípcias ou mesmo às pinturas rupestres em Lascaux. Afinal, como afirma Arlindo Machado (2007, p. 14), “[...] o desejo e a procura do cinema são tão velhos quanto a civilização de que somos filhos”.

Já os filmes de Lumière despertavam descomunal atenção, mas, claro, não eram grandes obras narrativas, com roteiros cheios de personagens bem desenvolvidos, com uma ação ou conflito. Entre os mais famosos, estavam um trem chegando em determinada estação e operários deixando uma fábrica. Eram breves registros do cotidiano. Apesar disso, como nos diz Edgar Morin (2014, p. 31, grifo nosso): “[...] o que atraiu as primeiras multidões não foi a saída da fábrica ou um trem entrando na estação (bastaria ir à fábrica ou à estação), mas *uma imagem* do trem, *uma imagem* da saída da fábrica”.

Enfim, nos aproximamos do cinema de Abbas Kiarostami. Simplesmente ligar uma câmera, capturar vários fotogramas, que se desenrolaram num jorrar de luz e sombras, não teria sido suficiente para trazê-lo nesta reflexão. Acontece que sua filmografia sempre faz reaparecer



determinadas imagens. Em uma trilogia, em particular, Kiarostami faz um mergulho diferenciado. Falemos, pois, da *trilogia de Koker*, nomeada assim à revelia do próprio diretor.

Koker não existe mais. Era um pequeno vilarejo da província de Gilan, no Irã, onde foi filmado parte de um filme chamado *Onde fica a casa do meu amigo?* (*Khane-ye dost kodjast?*, 1987), primeiro filme da trilogia, que conta a pequena odisseia de um menino chamado Ahmad para devolver ao seu amigo um caderno apanhado por engano. Poucos anos após o término de suas filmagens, precisamente no dia 21 de junho de 1990, um terremoto destruiu toda a região que serviu de ambiência para o filme. Preocupado com os garotos que haviam protagonizado seu filme, Kiarostami viaja com o filho para procurá-los.

Essa viagem torna-se ficção; é encenada no segundo filme da trilogia, *Vida e nada mais* (*Zendegi va digar hich*, 1992). Contudo, o diretor coloca mais uma vez o seu cinema em xeque com o último componente da trilogia: *Através das oliveiras* (*Zir-e derakhtān-e zeytūn*, 1994), um filme que reconstitui as gravações de *Vida e nada mais*, discutindo e deixando transparecer, através da metalinguagem acentuada, o próprio ato da escrita audiovisual.

Toda essa narrativa em abismo é orientada por imagens que atravessam seu momento de captura e irrompem no futuro, provocando reações sensíveis e novas significações. É com uma imagem do filme, impressa num papel já amassado, que o diretor e seu filho saem à procura dos garotos. Eles mostram tal foto aos habitantes locais, que carregam escombros e procuram sobreviventes. Alguns os reconhecem, mas ninguém sabe onde realmente estão os garotos – que, aliás, tornaram-se mesmo a imagem dessa tragédia, quando tudo foi anunciado pela mídia.

De acordo com Kiarostami (2004, p. 234): “Parecia que todos os iranianos estavam preocupados com o destino das duas crianças. Os heróis de meu filme haviam se tornado os símbolos daquela região” – uma região que existiu num passado e que, agora, apenas pode ser visitada através das imagens de um filme, onde Koker ainda existe, resiste.

### III.

É ainda no cinema de Kiarostami que sublinharemos a segunda noção de tempo da qual iremos tratar: o tempo como algo impresso no filme, um componente capaz de ser percebido pelos espectadores. Devemos, rapidamente, retomar dois pensadores citados anteriormente. Para Roland Barthes (2015, p. 77), a ilusão de movimento do cinema o afasta do caráter espantoso que encontramos na fotografia: “Como o mundo real, o mundo fílmico é sustentado pela presunção de que a experiência continuará constantemente a fluir”, diz ele. Já para Bazin (2014, p. 33), o espantoso do cinema brota exatamente daí, uma vez que, segundo ele: “Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem de sua duração”, o que torna seu potencial representativo ainda mais potente.

É bem verdade que se pode perceber certa epifania do realismo fotográfico e, principalmente, cinematográfico nas reflexões bazinianas, algo que nos oferece uma configuração da sétima arte como possuidora de uma partícula sagrada para representar a vida; mas ele não deixará de notabilizar que, apesar de tudo, “o cinema é uma linguagem” (BAZIN, 2014, p. 34).

Não cremos que tal colocação desfaça o vigor do que antes foi dito. Parece-nos que tal posição eleva o cinema, colocando-o numa posição única, de onde é possível conjugar, mesmo em uma narrativa das mais fabulares, os enigmas impenetráveis do real, que constituem as suas imagens. Traçando uma grave valorização desse real e entendendo o cinema como linguagem, Bazin (2014), em outro texto “Montagem proibida”, diz que é preciso, na hora da filmagem, preservar a relação de espaço e tempo – por isso, seus elogios ao plano-sequência –, para que se preserve, nos filmes, uma ambiguidade inerente à matéria que compõe o mundo. A realidade em questão, portanto, não tem a ver com a verossimilhança, mas com a representação de um universo complexo, cheio de camadas, de enigmas e quase infinito como inspiração para os cineastas.

Não nos percamos de Kiarostami. Em seu primeiro filme, ele teve um desentendimento com o diretor de fotografia. A cena que gerou o conflito consistia em filmar um garotinho sendo perseguido por um cachorro. Nem o cachorro era treinado e nem o menino era ator. O diretor

de fotografia disse que seria melhor filmar primeiro o cachorro, depois o garoto e, na montagem, criar essa impressão de que um perseguia o outro. Kiarostami disse que não sabia porque, mas não podia fazer isso, não podia acreditar numa imagem forjada dessa forma, queria, em um único plano, mostrar o cachorro e o garoto – queria um plano-sequência (KIAROSTAMI, 2004).

Os filmes de Kiarostami, aliás, estão repletos de planos assim. Não que esse diretor siga um “manual baziniano” de como fazer filmes; é provável que ele sequer conhecesse as teorias do francês. Mas, como dito anteriormente, o artista enfrentou, ou pelo menos se aproximou de certos problemas teóricos, conceituais e mesmo filosóficos de uma forma intuitiva, por uma posição artística.

Como resultado, não é incomum que espectadores definam seus filmes como *lentos*. É uma classificação realmente curiosa para um fruto das artes visuais. Afinal, o tempo é menos o que nós *vemos* e mais o que *sentimos*, dentro dele, as imagens se conectam com as memórias; o tempo é a substância que vive entre o visível e o invisível, entre a ação e o efêmero, nas imagens de Abbas Kiarostami. A impressão dessa substância e seu agenciamento é algo complexo para os cineastas. Não é à toa que Andrei Tarkovski (1998, p. 72) se preocupa tanto com isso e escreve que o essencial da função de um diretor não é outra coisa senão “esculpir o tempo”.

#### IV.

Por fim, a terceira e mais breve das noções de tempo que trazemos neste texto refere-se ao trabalho de Kiarostami como fotógrafo, em que há uma poética muito diferente da qual ele opera com as imagens cinematográficas, imagens moventes. Nas palavras de Youssef Ishaghpour (2004, p. 90), um dos mais importantes exegetas da obra de Kiarostami, seu trabalho nas fotografias é uma constante peregrinação em direção a algo que não pode ser apenas *visto*, sua beleza está em evocar da natureza “[...] a aparição de seu enigma, o visível de seu invisível”. São fotografias que não se interessam apenas por produzir uma cópia do mundo, ou salvá-lo pela aparência, mas através delas, Kiarostami “[...] vê sua própria ausência: a natureza, com o indizível de seu mistério, tendo

existido antes dele e lhe sobrevivendo, dispensa-o perfeitamente”. Logo, reencontramos, ainda que de outra forma, o tempo entre o que se vê e o que não pode ser visto.

As fotos de Kiarostami não parecem suscitar narrativas. Nelas, em geral, repousam estradas; são paisagens de locais pouco ou nada habitados por humanos. As estradas, em verdade, surgem como um desenho de linhas quase abstratas, ou melhor, como um vestígio, um rastro em meio ao todo que, em tais imagens, nos retribui o olhar e um silêncio litúrgico.

Ainda segundo Ishaghpour (2004, p. 97), o que Kiarostami busca enquadrar é uma certa abertura, por onde seja possível entrever, num registro fotográfico do efêmero, uma “imagem da eternidade” – reverbera aqui a qualificação platônica de tempo, mas revista ou alterada de alguma forma: é algo que diz mais sobre nossa finitude. Ishaghpour não deixará de sublinhar que não existem ruínas naturais, pois a natureza se renova, existem ruínas dos feitos dos homens. Ele resume o pensamento dizendo que “[...] ao mesmo tempo que suscita no homem o sentimento de sua própria finitude, a natureza, por seus retornos cíclicos abole o tempo”.

Sendo assim, esta é a última compreensão do tempo abarcada por este texto, uma compreensão que, para que pudesse ter sido concretizada, adquirido um corpo fotográfico, exigiu a distância de um olhar e o apagamento de si. O tempo, neste último caso, refere-se a um vislumbre da eternidade, contido na captura de um átimo do efêmero.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2005.
- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Trad. Lorenzo Mammi. São Paulo: Paulus, 1997.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: \_\_\_\_\_. **O que é o cinema?** Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

- ISHAGHPOUR, Youssef. O real, cara e coroa – o cinema de Abbas Kiarostami. In: KIAROSTAMI, Abbas. **Abbas Kiarostami**. Trad. Samuel Titan Júnior, Álvaro Machado e Eduardo Brandão. São Paulo: Cosac Naify/ Mostra Internacional de Cinema, 2004.
- KIAROSTAMI, Abbas. Duas ou três coisas que sei sobre mim. In: \_\_\_\_\_. **Abbas Kiarostami**. Trad. Samuel Titan Júnior, Álvaro Machado e Eduardo Brandão. São Paulo: Cosac Naify/ Mostra Internacional de Cinema, 2004.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 2007.
- MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**: ensaio de antropologia sociológica. Trad. Luciano Loprete. São Paulo: É Realizações, 2014.
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. 2- ed. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

