



COUNTER-IMAGE

Ana Lúcia M. de Marsillac
Margarida Medeiros
(Eds.)

FICHA TÉCNICA EDITORIAL INFORMATION

**Revista de Comunicação
e Linguagens**
*Journal of Communication
and Languages*
— COUNTER-IMAGE N. 52

Direcção
Editors-in-Chief

Margarida Medeiros
Universidade Nova de Lisboa, Faculdade
de Ciências Sociais e Humanas.
Instituto de Comunicação da NOVA
margarida.medeiros@fcsh.unl.pt

Teresa Mendes Flores
Instituto de Comunicação da NOVA
e Universidade Lusófona de Humanidades
e Tecnologias
teresaflores@fcsh.unl.pt

Editores deste número
This issue Editors

Ana Lúcia Mandelli de Marsillac
Universidade Federal de Santa Catarina
— Brasil, PPG em Psicologia, Laboratório
de Psicanálise, Processos Criativos
e Interações Políticas — LAPCIP
ana.marsillac@ufsc.br

Margarida Medeiros
Universidade Nova de Lisboa, Faculdade
de Ciências Sociais e Humanas.
Instituto de Comunicação da NOVA
margarida.medeiros@fcsh.unl.pt

Frequência Frequency
Semestral bi-annual
Publicação em acesso livre
Publication in open access

Processo de revisão
Review process
Revisão cega por pares
double blind peer review

ISSN
2183-7198

Endereço da Redacção
Journal address
Instituto de Comunicação da NOVA
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa Avenida
de Berna, 26-C | 1069-061 Lisboa
E-mail: icnova@fcsh.unl.pt
URL: www.icnova.fcsh.unl.pt

Design gráfico
Graphic design
Tomás Gouveia

Capa: Tomás Gouveia a partir de desenho
gráfico de Maura Grimaldi sobre um frame
do filme “Limite” de Mário Peixoto
*Cover: Tomás Gouveia from a graphic
design by Maura Grimaldi upon a frame
of Mario Peixoto’s film “Limit”*

Revista de Comunicação e Linguagens
Journal of Communication and Languages
www.fcsh.unl.pt/rcl/index.php/rcl/index

Edições anteriores a 2017 Last issues
[www.icnova.fcsh.unl.pt/revista-de-
comunicacao-e-linguagens/](http://www.icnova.fcsh.unl.pt/revista-de-comunicacao-e-linguagens/)



Este trabalho está licenciado sob a Licença Creative
Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.
Para ver uma cópia desta licença, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

*This work is licensed under the Creative Commons
Attribution-NonCommercial 4.0 International License.
To view a copy of this license, visit
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>*

CONSELHO CIENTÍFICO INTERNACIONAL

INTERNATIONAL SCIENTIFIC BOARD

Ana Lúcia Mandelli de Marsillac (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)
Carlos Smaniotto Costa (Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa)
Christoph Breser (Institute of Urban and Architectural History, Graz University of Technology, Graz)
Gail Day (Universidade de Leeds)
Geoffrey Batchen (Universidade de Oxford)
Jeremy Stolow (Universidade de Concordia, Montréal)
Jorge Ribalta (Investigador independente)
José Bragança de Miranda (Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas)
José Gomez-Isla (Universidade de Salamanca)
José Pinheiro Neves (Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais, Braga)
João Borges da Cunha (Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa)
Luis Deltell Escolar (Universidade Complutense de Madrid)
Michelle Henning (Universidade de Liverpool)
Michiel de Lange (Media and Cultural Studies, Utrecht University, Utrecht)
Philippe Dubois (Universidade de Sorbonne Nouvelle, Paris III)
Steve Edwards (Birbeck College, Universidade de Londres)
Teresa Castro (Universidade de Sorbonne Nouvelle, Paris III)
Teresa Cruz (Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas)
Tom Gunning (Universidade de Chicago)
Ulrich Baer (Universidade de Nova Iorque)
Victor del Río Garcia (Universidade de Salamanca)

CONSELHO CONSULTIVO — N.52

ISSUE 52 — ADVISORY BOARD

Adelino Cardoso (Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/CHAM)
Alzira Tude de Sá (Universidade Federal da Bahia, Instituto de Ciências da Educação/Arquivologia, Brasil)
Ana Lúcia Lobato de Azevedo (Universidade Federal do Pará, Brasil)
Ana Lúcia Mandelli de Marsillac (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)
Andrea Vieira Zanella (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)
Beatriz da Fontoura Guimarães (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)
Bruno Marques (Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas)
Cristiana Tejo (Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas)
Cristianne Famer Rocha (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Katia Maheirie (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)
Marcela de Andrade Gomes (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)
Margarida Medeiros (Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas)
Maria Cristina Poli (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Marta Matos (Universidade Fernando Pessoa, Faculdade de Psicologia)
Mériti Souza (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)
Nuno Miguel Proença (Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/CHAM)
Paulo Renato Cardoso de Jesus (Universidade de Lisboa, Centro de Filosofia)
Pedro Heliodoro Tavares (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)
Victor dos Reis (Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes)

Coordenação electrónica

Technical staff

Patrícia Contreiras

ICNOVA — Instituto de Comunicação
da NOVA, Portugal

patriciacontreiras@fcs.unl.pt

A Revista de *Comunicação e Linguagens*
(ISSN: 2183-7198) está incluída nos catálogos
LATINDEX e ProQuest / CSA (Cambridge
Scientific Abstracts).

The Journal of Communication and Languages
(ISSN: 2183-7198) is index in LATINDEX
and ProQuest/CSA (Cambridge Scientific
Abstracts).

ÍNDICE INDEX

5

EDITORIAL

Ana Lúcia Mandelli de Marsillac & Margarida Medeiros

AUTORES CONVIDADOS

10

Susana de Sousa Dias

Fordlandia Malaise: memórias fracas, contra-imagem e futurabilidade

25

Elida Tessler

Word Work World: o universo da palavra dada

37

Edson Luiz André de Sousa

Por uma estética do atrito — a função utópica de um memorial

ARTIGOS

49

Andrew Vallance

Resemblance to Other Animals: Dispossessed Beings, Recounted Journeys and Other Memories

66

Filippo De Tomasi & Maura Castanheira Grimaldi

Obsolescência e reinvenção: o caso de estudo sobre João Maria Gusmão e Pedro Paiva

86

Camila Backes dos Santos & Simone Zanon Moschen

A imagem em Bruno Schulz como resistência e existência: infância, memória, ausência e apagamento

105

Manuel Bogalheiro

Nostalgia, o cancelamento do futuro e o arquivo paradoxal

125

Madalena Lobo Antunes

Toda a memória num catálogo. O catálogo e a materialização do valor simbólico da obra de arte

141

Mariana De Bastiani Lange

Apostar na transmissão: autorrepresentação e temporalidades na confecção do livro coletivo “O que eu ensinei para a universidade”

157

Miguel Novais Jasmins Rodrigues

Da Paisagem à Relacionalidade

171

Célia Regina & Soraya Nór

A Casa como Lugar de Poder — de Avalon a Florianópolis

187

Isabel Stein

O que pode M'Hali? O estúdio fotográfico e quatro pequenos homens customizados

ANA LÚCIA MANDELLI DE MARSILLAC & MARGARIDA MEDEIROS

A edição da Revista Comunicação e Linguagens n. 52 é dedicada ao tema Counter-Image. Esta proposta decorre da Conferência Internacional Counter-Image, realizada em Maio de 2019, na cidade de Lisboa, na FCSH/UNL. Idealizada pelos membros¹ do Observatório em Estudos Visuais e Arqueologia dos Media (EVAM), do centro de investigação ICNOVA/FCSH, a conferência centrou-se nas investigações sobre imagens críticas a partir de leituras das mais diversas áreas do conhecimento, tais como: história, comunicação, artes, literatura, psicanálise, psicologia, filosofia, cinema e arquitetura.

Dos 39 trabalhos apresentados, 12 compõem a Revista Comunicação e Linguagens, com a participação de 15 autores, entre eles os 3 keynote speakers da conferência: Profa. Dra. Susana de Sousa Dias, Profa. Dra. Elida Tessler e Prof. Dr. Edson Sousa. Os autores aqui envolvidos, provenientes de diferentes países — Portugal, Brasil, Itália e Reino Unido —, apresentam diversas perspectivas e análises em torno da ideia de Counter-image. O tema proposto pretendeu abranger muita da reflexão que se faz hoje sobre o poder das imagens nas construções de mundo (nos seus vícios, nas ideologias dominantes, no seu poder mistificatório), reflexão na qual foi pioneira a disciplina de Cultura Visual iniciada nos anos setenta; mas teve sobretudo o intuito de colocar em diálogo muitas das propostas de utilização das imagens num processo inverso: de crítica, desmistificação, de contra-poder.

É neste contexto que as diferentes propostas aqui apresentadas, resultando de uma seleção do programa da conferência de 2019, dão especial atenção ao papel da arte na construção de uma crítica das imagens e da linguagem visual a partir de um trabalho sobre a matéria das imagens.

Susana Dias abre este número resgatando, atualizando e embaralhando lembranças da company-town Fordlândia, construída em meio à Floresta Amazônica, na década de 1920. A cineasta descreve o processo de criação do filme: Fordlândia Malaise (2019),

¹ Comitê de organização: Ana Catarina Caldeira; Ana Lúcia Marsillac; Ana Luísa Azevedo; Anelise Mondardo; Benone Pedrosa; Bruno Marques; Filipa Cordeiro; Filippo de Tomasi; Inês Isidoro; Isabel Stein; Margarida Medeiros; Maura Grimaldi.

que realizou em parceria com o coletivo artístico francês *Suspended Spaces*, procurando sublinhar o modo como os seus filmes “questionam sistemas de poder, põem em causa regimes de visibilidade e audibilidade, lidando com não-vistos e não-ditos; testando as potencialidades da linguagem cinematográfica, ensaiando formas que permitam fazer de cada filme uma peça que contribua para a criação de um contra-arquivo”. Assumem, desta forma, a instabilidade e singularidade das construções históricas, abrem espaço às impurezas da memória e às descontinuidades. Buscam “esticar” o tempo, resistindo à banalização das imagens, da história e da memória.

Elida Tessler apresenta-nos uma reflexão sobre seu trabalho artístico “*Word Work World*”, que envolve o pedido a um outro de registro de uma palavra em sua língua materna, em um “prendedor de roupas/mola” de madeira. Neste projeto desenvolve-se um *word in process*, através do qual a artista visa transformar uma coisa em outra, uma espécie de murmúrio, uma crítica ao homem-máquina, que repete e esquece da possibilidade e da potência da diferença. “Eis o sentido da arte, no qual busco o alento do cálculo incorreto, do número variável, da adição em que prevalece a unidade: uma palavra em prendedor de roupas solta a metáfora da poesia, quando uma coisa é o que é, mas também poderia ser de outro modo. Aqui estão colocadas, simultaneamente, a soma e a diferença entre a palavra dita e a palavra escrita: a utopia em um pequeno intervalo de tempo e espaço imensuráveis”.

O psicanalista Edson Sousa propõe-nos analisar uma estética do atrito, a partir da obra da escritora/investigadora portuguesa Silvina Lopes e de artistas visuais contemporâneos, tais como Eduardo Frota, Juan Manoel Echavarria, Javier del Olmo, que o levam a reflexões sobre a função dos memoriais, ainda tão escassos no cenário brasileiro. Caberia, dessa forma, analisar a “literatura numa certa função de *counter-image*, abrindo espaços inéditos de pensamento”. No tensionamento das palavras, das imagens, dos lugares, torna-se possível colocar em dúvida o que parecia estável, bem como ativar a invenção de utopias, desdobradas de um resgate às memórias e da crítica ao presente. Para Sousa, os memoriais e as utopias que os constituem dão visibilidade ao que tende a ficar na sombra, aos rastros que a história oficial busca apagar em nome da ordem e do progresso. “Se temos ainda alguma esperança de um futuro certamente ela se deve aqueles que não abandonam seus mortos e cuidam das narrativas que ficaram interrompidas”.

Andrew Vallance analisa o vídeo “*Ressemblance to Other Animals*”, que envolve um cruzamento entre imagens de animais empalhados, presentes na galeria de história natural do Museu Horniman, em Londres, e a voz de um viajante a trabalho, distante da sua casa. Sublinha as junções de correntes sensoriais e a razão narrativa. Sugere e sustenta a complexidade temporal e espacial, bem como a parcialidade da lembrança.

Maura Grimaldi e Filippo Tomasi refletem sobre algumas peças da dupla de artistas portugueses João Maria Gusmão e Pedro Paiva, os quais rompem com uma lógica de uso comum e normativa dos dispositivos, através da reativação de mecanismos obsoletos. Abordam a dimensão “arqueológica dos princípios do cinema e dos primeiros dispositivos

óticos, engendrando um ambiente repleto de carga imersiva e debatendo sobre a percepção e o corpo do observador em relação ao espaço expositivo”. Estabelecem uma crítica à aceleração contemporânea e às suas implicações numa certa estagnação das possibilidades de recriação, recuperação e redenção das memórias coletivas.

Camila Santos e Simone Moschen partem da obra do escritor polonês Bruno Schulz e propõem analisar a imagem e a escrita como resistência ante à barbárie e à aniquilação da existência. “A literatura como saber antecipa a psicanálise, assim como afirmou Lacan ao dizer que os poetas, ao não saberem o que dizem, como é sabido, sempre dizem as coisas antes dos outros”.

Manuel Bogalheiro tem como referência para a sua reflexão as enigmáticas abordagens artísticas contemporâneas na música de Caretaker ou de Burial, nas obras cinematográficas de Tacita Dean e na arte de Mark Leckey. Sustenta uma contrariedade à “temporalidade histórica unitária e absolutamente sincronizada que está implicada na visão teleológica e escatológica da História, organizada sempre a partir de um centro supremo em relação ao qual todos os outros se ordenam”. Busca, dessa forma, a partir de um não-saber, encontrar possibilidades de múltiplas temporalidades coexistirem, em diversos ritmos e horizontes, sem necessariamente coincidirem entre si.

Madalena Antunes analisa catálogos de exposições artísticas e suas relações com as produções de sentidos das obras de arte. A memória, o tempo, o território e os papéis sociais são elementos fundamentais em sua abordagem. O catálogo produz um jogo entre presença e ausência ao demarcar historicamente o acontecimento da exposição, mas, paradoxalmente, permite a desterritorialização da exposição e sua permanência. “O catálogo passa a ser a prova de que o momento da exposição aconteceu, num presente em que a exposição já não existe”.

Mariana Lange, através da experiência de escrita com estudantes cotistas que lutam por sua permanência no ensino superior brasileiro, aposta na “possibilidade de transmitir, arquivar e inscrever no âmbito público algo das experiências íntimas e singulares, circunscrevendo um lugar “êxtimo””. Sustenta que escrever está entre-lugares, entre o íntimo e o público, tornando-se uma forma de testemunho de um processo, que coloca o autor na cena social. Tal facto inclui, necessariamente, julgamentos e enraizamentos, mas também a potência do reconhecimento por parte outro.

Miguel Rodrigues reflete sobre o espaço e o atravessar nos trabalhos *Untitled Orchestral* de João Onofre, *Tomba Brion*, de Guido Guidi e *The Legible City*, de Jeffrey Shaw, como um laboratório da experiência. Coloca em análise uma comparação entre a experiência *do* lugar e a experiência *no* espaço, bem como as suas durações. Reflete sobre a ideia do espaço como um laboratório da experiência, opondo-se à relacionalidade e à racionalidade dominantes na contemporaneidade. Sustenta uma perspectiva de corpo-worlding, no qual o movimento do mundo e do corpo se inter-relacionam, ativando memórias dos vivos e mortos que possam surgir.

Célia da Silva e Soraya Nór convidam-nos a transitar metaforicamente entre

Avalon e Florianópolis, tendo a casa e o feminino como eixos centrais. Intercruzam imagens fílmicas, poéticas e o bordado, que será utilizado como processo de origem vernacular na produção artística: “A casa: lugar de privação e clausura, mas também de potência e nutrição. O objetivo é recordar a casa como lugar de poder”. Estabelecem, assim, relações entre espaço, lembranças e imagens poéticas, buscando uma reapropriação das forças eróticas e laborativas como estratégias micropolíticas, ativadas pelas memórias e enfrentamentos. “Habitar o corpo e habitar a casa a partir das forças que afirmam a vida pode ser uma forma de insurreição”.

Isabel Stein resgata algumas fotografias que compõem um ensaio produzido, em 1872, pela London Stereoscopic and Photographic Company, direcionando sua análise à imagem de Ndugu M’Hali, então com sete anos de idade. Destaca e questiona um universo visual comum, no final do século XIX e início do século XX. Sublinha as diversas temporalidades que habitam a fotografia, analisando suas tradições visuais e históricas, mas também suas potencialidades como objetos histórico-antropológicos. Estabelece uma analogia com a ideia de *pharmakon*, “como possibilidade para um contra-olhar frente àquele colonial e burguês: a fotografia, em sua dualidade — tanto como “cura” quanto como “veneno””. Analisa, assim, as dimensões disciplinares ou de controle; as assimilações económicas, culturais e sociais, bem como as possibilidades de *devenir*.

Compomos, então, essa edição da Revista Comunicação e Linguagens com 12 textos autorais e inéditos que apresentam fragmentos de correntes de pensamento singulares, e se inter cruzam em torno de um mesmo tema.

Destacam-se, nesses artigos, grandes referências teóricas que sustentam a proposta temática de uma *counter-image* e posições transdiscursivas, tais como e que vão de Walter Benjamin a Michel Foucault, de Henri Bergson a Jacques Derrida, de Jürgen Habermas a Jean-François Lyotard, de Roland Barthes a Jacques Lacan e a Gilles Deleuze, Félix Guattari, Gaston Bachelard, Philippe Dubois, entre tantos outros que encontramos nas referências bibliográficas dos autores.

Dessa forma, os artigos presentes nesta revista permitem-nos ampliar o conceito de imagem numa perspectiva alargada, uma vez que contemplam além das imagens visuais, fruto de uma materialidade, como as obras de arte visuais, o cinema, os filmes, as imagens imaginárias, as fantasias, aquelas que povoam nossas memórias, nossos ideais, que derivam dos textos literários, das histórias compartilhadas, que vão constituindo boa parte do que denominamos cultura. Além disso, convocam os leitores a refletirem sobre as versões oficiais e dominantes que se imprimem imaginariamente e induzem a uma experiência sensorial linear e rápida. Os textos aqui reunidos encontram e inventam formas de resistir aos excessos de imagens, que permeiam e invadem a contemporaneidade. Apresentam-nos formas de criticar as homogeneizações do ver e do sentir. A diversidade que nos expõem revela toda sua riqueza nesse encontro com a diferença de tempos, espaços, registros e apagamentos.

A temática counter-image afirma sua transversalidade, ao sustentar um pensamento de contra-discursos e contra-narrativas, abarcando as vozes daqueles que foram votados ao silêncio pelos poderes hegemônicos da sociedade, constituindo-se como pensamento de contra-memória. Neste sentido, e para concluir, os textos aqui reunidos tendem a problematizar as imagens, as lembranças, os arquivos, no cruzamento entre real e ficcional, entre impurezas, anacronismos e descontinuidades. Essa abordagem, distante de uma postura melancólica, aposta na esperança e construção coletiva de um amanhã, resgatando traços do passado, fazendo furo nas tramas opressoras do presente. Seguimos apostando na função do testemunho e da transmissão.

ANA LÚCIA MANDELLI DE MARSILLAC

Nota biográfica

Professora do Departamento de Psicologia e do PPG Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina/Brasil. Coordenadora do Laboratório de Psicanálise, Processos Criativos e Interações Políticas (LAPCIP/UFSC). Membro da Associação Psicanalítica de Porto Alegre (APPOA). Pós-doutora Universidade Nova de Lisboa/Portugal. Doutora em Artes Visuais — história, teoria e crítica pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul — UFRGS (Brasil) e mestre em Psicologia Social e Institucional pela UFRGS. Pesquisadora nos campos da psicanálise, arte e saúde, com publicações nessas áreas. Em 2018, lançou o livro: "Aberturas utópicas: arte, política e psicanálise".

ORCID iD

[0000-0002-2716-510X](https://orcid.org/0000-0002-2716-510X)

Lattes iD

<http://lattes.cnpq.br/1033385402409022>

Morada institucional

Universidade Federal de Santa Catarina,
Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFH),
Departamento de Psicologia, sala 213, bloco D.
Campus Trindade, 88040-900,
Florianópolis, SC, Brasil.

MARGARIDA MEDEIROS

Nota biográfica

Doutorada em Ciências da Comunicação, é professora no Departamento de Ciências da Comunicação da FCSH/NOVALisboa. A sua investigação está focada nas áreas da Teoria da Fotografia, Cultura Visual, História da Imagem, Estudos de Fotografia e Cinema. Tem publicado livros e inúmeros artigos em diversos jornais e revistas. Entre essas publicações, publicou "*Fotogramas — Ensaio sobre a Fotografia*" (Documenta, 2015); "*Photography and Cinema-after 50 Years of Chris Marker's La Jetée*" (Cambridge Scholars Publishers, 2015). A sua produção científica e artístico-cultural cobre as áreas da fotografia, da cultura visual, da história da fotografia, da identidade, imagem, memória, realismo, crítica e arte.

ORCID iD

[0000-0002-0765-6892](https://orcid.org/0000-0002-0765-6892)

CV

<https://cienciavita.pt/181D-95Fo-1EF6>

Morada institucional

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa.
Avenida Berna, 26-C | 1069-061 Lisboa.

Fordlandia Malaise: memórias fracas, contra-imagem e futurabilidade

**Fordlandia Malaise: weak memories,
counter-image and futurability**

SUSANA DE SOUSA DIAS

Universidade de Lisboa / Faculdade de Belas-Artes
/ Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes — CIEBA
s.sousadias@belasartes.ulisboa.pt

Resumo

Fordlândia, *company-town* fundada por Henry Ford em 1928 na Amazónia, foi um projecto falhado nos seus pressupostos: produzir borracha para fazer face ao monopólio britânico duma matéria-prima essencial à Ford Motor Company. Ao longo dos anos, várias imagens e narrativas foram sendo produzidas sobre este empreendimento, condensando-se, maioritariamente, em duas designações: cidade utópica e cidade-fantasma. Tomando-as como base, o presente texto procura questionar as dinâmicas do arquivo em relação à memória e a possibilidade da criação de uma contra-imagem à episteme dominante. Neste contexto, serão discutidos os processos de concepção e filmagem do filme *Fordlandia Malaise* (2019).

Palavras-chave

Amazónia | Neocolonialismo | Memória | Filmagem | Drone

Abstract

Fordlândia, a company-town founded by Henry Ford in 1928 in the Amazon jungle, was a failed project in its endeavor: to produce rubber to challenge the British monopoly over a raw material essential to the Ford Motor Company. Over the years, several images and narratives have been produced about this enterprise. They can be mainly

categorized under two designations: utopian city and ghost city. Taking these as a starting point, this text seeks to question the archive's dynamics in regard to memory and consider the possibility of creating a counter-image to the dominant episteme. In this context, the processes of filming and structuring *Fordlândia Malaise* (2019), a film shot on location, will be discussed.

Keywords

Amazon Jungle | Neocolonialism | Memory | Film | Drone

Em 2017, fui convidada pelo colectivo artístico francês Suspended Spaces a viajar à Amazónia, no âmbito do projecto que, como a própria designação do colectivo anuncia, tem o espaço como questão central. Suspended Spaces é um colectivo baseado em Paris, que se formou em torno de uma hipótese: a de que existem espaços que, por razões políticas, económicas e/ou históricas, não cumpriram a função para a qual foram designados e continuam a existir numa espécie de estado de suspensão. São o que o colectivo designa por “espaços suspensos”, espaços sensíveis que merecem ser pensados por induzirem a uma problematização da(s) modernidade(s), precisamente devido às condições que os criaram e os mantêm (Kopp et al. 2012). Depois de viagens ao Chipre e ao Líbano, entre outros países, o local mais recente alvo da sua atenção foi Fordlândia¹.

Fordlândia é uma *company-town* fundada por Henry Ford em 1928 com o objectivo de produzir látex, para escapar ao domínio das potências coloniais europeias no comércio duma matéria-prima indispensável ao fabrico dos automóveis da Ford. Situada nas margens do rio Tapajós, a sua génese foi marcada por um dos mais violentos incêndios provocados pelo ser humano à época, que destruiu uma parte do milhão de hectares de floresta concessionados pelo governo do Estado do Pará à Ford Motor Company. Nascia assim, de forma insólita e violenta, nas profundezas da floresta amazónica, uma *company-town* completa, feita à imagem dos modelos similares americanos.

Ao longo dos anos, várias imagens e narrativas foram sendo produzidas acerca deste empreendimento falhado. Partindo de algumas delas e tendo por base a minha experiência no local e o filme que essa experiência originou, *Fordlândia Malaise* (2019), este texto procura questionar as dinâmicas do arquivo em relação à memória e a possibilidade da criação de uma contra-imagem aos poderes instituídos².

¹ Para informações sobre o colectivo Suspended Spaces, ver <http://www.suspendedspaces.net>.

² O presente texto retoma passagens de “Fordlândia Malaise: la mise en oeuvre” in Kopp, Jan, Lê, Daniel, Parfait, Françoise et al. (no prelo) Suspended Spaces #5.

“White Man Magic”



Imagem 1
Fotograma do filme *Fordlandia Malaise*
© Susana de Sousa Dias

Num declive terraplanado, na margem do Rio Tapajós, distribuído por vários ar-ruamentos, alinha-se um conjunto de casas similares, acabadas de construir. Esta é uma das muitas imagens das várias captadas por fotógrafos da Ford Motor Company para documentar a construção da *company-town* na selva amazónica. Nelas podemos ver os primeiros incêndios, os levantamentos as vias de transporte a serem desbravadas, os trabalhadores em pose, cenas do quotidiano.³ O que nos revelam estas imagens? Antes de mais nada, que Fordlândia, para além de um projecto que teve por finalidade primeira a produção intensiva de *Hevea Brasiliensis*, foi também um projecto civilizacional. As imagens dão-nos a ver a “magia do homem branco” (*Washington Post* apud Grandin 2009, 5) num empreendimento que a imprensa da época considerava ser um oásis de civilização na selva, um exemplo do poder civilizador do capitalismo americano.

As casas, rodeadas de jardins e hortas, tinham electricidade, telefone, frigorífico, entre outros electrodomésticos. Algumas, como as moradias da posteriormente denominada Vila Americana, local de habitação dos altos administradores da vila, tinham

³ Imagens acessíveis na colecção digital do Museu The Henry Ford.

equipamentos próprios, como uma piscina; entremisturando-se com as sonoridades naturais da selva, podia ouvir-se música emitida por um ou outro gramofone a par do ruídos dos automóveis dos modelos T e A que circulavam nas ruas. Havia escolas para os filhos dos trabalhadores e foi edificado um hospital total e modernamente equipado. Um campo de golfe completava os amplos equipamentos postos à disposição da elite da Fordlândia. A mais icónica construção, ainda nos dias de hoje, sobressaía pela sua altura: a torre da caixa de água que exibia o conhecido logotipo da Ford, hoje totalmente apagado pela acção do tempo.

A narrativa criada por estas imagens escondia, no entanto, uma outra realidade. Não só o desenho urbanístico reflectia a segregação social de uma *company-town*, como as próprias habitações, na sua dimensão e materiais de construção, diferenciavam-se por classes sociais e profissões. Tratava-se de uma micro-sociedade totalmente estratificada que obedecia ao tempo de Detroit, o tempo padrão do Leste dos EUA, fazendo com que os relógios de Fordlândia batessem ao ritmo do coração dos bancos Nova-Iorquinos. A introdução do tempo industrializado, a implementação de uma dieta determinada pelo próprio Ford e a prescrição de determinações morais, constituíam uma violenta perversão do *modus vivendi* autóctone. Os trabalhadores eram periodicamente vigiados dentro de suas próprias casas, para atestação do cumprimento dos princípios que lhes eram impostos, no quadro de um pretenso projecto civilizacional que passava pela americanização forçada de costumes e hábitos (Grandin 2009). Como nos conta o Professor Magno, que desde os 12 anos tenta montar uma “enciclopédia ambulante” através da escuta dos relatos dos habitantes que viveram este período e seus descendentes:

Nós estávamos acostumados com o cantar dos pássaros, eles eram o nosso despertador, e não uma sirene. E não um relógio. No centro da Amazônia, vocês observam a liberdade! A liberdade de um passarinho ir cantar em qualquer árvore. De entrar em qualquer logradouro público. A liberdade de um canoeiro, da pequena embarcação, de trafegar livremente... [Os caboclos] queriam essa liberdade. Cumprir suas ordens, cumprir seus horários, mas eles sabem que a hora a que um pássaro canta significa que o Sol já vai nascer e já vai se pôr. Na hora que um vento pára, é a hora da primeira alimentação ou da segunda alimentação. Então, a relação deles com a natureza, essa liberdade, era o que eles queriam. (Magno 2019)

O trabalho feito sob intenso calor e humidade, segundo um horário determinado pelos apitos diários da poderosa sirene situada no alto da torre de água, as picadas das víboras, as doenças tropicais, dizimavam os trabalhadores que acorriam às dezenas, num só dia, ao hospital. As sepulturas marcadas pelas cruzes de betão de modelo norte-americano aumentavam drasticamente de dia para dia. A insatisfação crescente dos trabalhadores e, sobretudo, a falência das plantações devida a erros sucessivos por causa dos desconhecimento da realidade amazónica, ao que se juntou a invenção da borracha sintética, ditaram o fim do projecto.

Em 1944, já havia Ford fundado uma segunda *company-town*, Belterra, a cerca de 100 quilómetros a norte de Fordlândia, para tentar superar os problemas entretanto surgidos, um documentário produzido pela Disney continuava a propagar a exploração de borracha no rio Tapajós como “um empreendimento de proporções históricas”. Apesar de o projecto estar, nessa altura, em total decadência, a narração do filme afirmava:

Os 5.000 habitantes têm acesso a todos os meios de tornar a vida na selva saudável, feliz e confortável (...) Aqui, os jovens recebem os melhores cuidados incluindo refeições cientificamente equilibradas. O melhor não é demasiado bom, pois estes serão os futuros conquistadores da Amazónia. (...) O hospital da Companhia, com o melhor equipamento moderno e uma excelente equipa, oferece assistência médica gratuita aos empregados. Lazer é essencial para manter uma boa saúde. Os animados jogos servem um duplo propósito, pois também aliviam a monotonia. Mais tarde, é servido um almoço ao ar livre, com iguarias tentadoras. De seguida, vem a rodada de golfe da tarde, jogado nos campos próximos da plantação tendo como belo pano de fundo a selva.

A locução conclui: “Hoje, a plantação de Ford é um empreendimento de sucesso, um tributo à aptidão e ciência, as novas armas do pioneiro século XX.” (*The Amazon Awakens*, 1944)

Do conjunto de fotografias existente nas colecções digitais de The Henry Ford, apenas uma se institui como contra-imagem do discurso dominante: um relógio de ponto da usina, coração do empreendimento, destruído; em plano de fundo, destroços da devastação generalizada. Trata-se de uma única mas poderosa imagem, pois revela-nos, ainda que de forma parcelar, a acção da revolta dos trabalhadores contra as condições de trabalho, alimentação e vigilância de costumes por parte dos capatazes americanos. Uma revolta que, na imagem, se corporiza num ataque ao relógio de ponto, ícone do tempo industrial, factor de domínio e opressão, e, simbolicamente, num ataque ao empreendimento fordista e ao sistema capitalista. Uma única fotografia que nos anuncia que há uma outra história por detrás das imagens; uma história que revela o mal estar perante um sistema directamente trasladado dos EUA para a selva Amazónica, com toda a violência intrínseca à implantação de um micro-regime neocolonial a uma população, e com toda a ferocidade inerente à imposição do capitalismo à natureza.



Imagem 2
Fotograma do filme *Fordlandia Malaise*
© Susana de Sousa Dias

Após a proposta lançada pelo colectivo Suspended Spaces para reflectir, *in loco*, sobre a Fordlândia, lugar que materializa o choque entre um projecto da modernidade industrial e um território ecrã de múltiplas projecções ocidentais, comecei a investigar o assunto, tentando obter o máximo de informação que conseguisse antes de partir para a viagem. O livro de Greg Grandin, *Fordlandia: The Rise and Fall of Henry Ford's Forgotten Jungle City* (2009) a mais completa obra de investigação escrita até à data sobre o projecto de Ford, revelou-se essencial para entender os contornos do projecto, dentro da óptica norte-americana. Paralelamente, uma pesquisa na internet mostrou-me que as imagens deste complexo abundam no espaço virtual. Não só imagens captadas na altura, mas também imagens actuais, fotografadas pelas inúmeras pessoas que têm visitado Fordlândia ao longo dos tempos.

O contraste entre ambas não podia ser maior. Enquanto as imagens do passado exibem uma demonstração do sucesso do poder civilizacional do capitalismo americano, elidindo a extrema violência de um projecto neocolonial, as do presente captam o que resta dos complexos arquitectónicos de um projecto falhado. Os mesmos ângulos e enquadramentos repetem-se à exaustão, reduzindo a Fordlândia a uma enorme ruína. Nos *sites*, dois são invariavelmente os epítetos que acompanham estas imagens: “cidade utópica” e “cidade fantasma”. Se pensarmos que já há duas décadas Susan Sontag afirmava que o museu da memória ocidental é acima de tudo visual e que a imagem fotográfica tem o poder de determinar o que recordamos dos acontecimentos (Sontag 2004) e que estas fotografias, não só são similares entre elas como se replicam exponencialmente em múltiplos *sites*, percebemos a dimensão da perpetuação de um discurso dominante sobre o que é a Fordlândia hoje. Acresce que, na actualidade, uma imagem, como refere Juan Fontcuberta, “já não é uma mediação com o mundo, mas sim a sua amálgama, quando

não sua matéria prima” (Fontcuberta 2017, 32). Cidade utópica e cidade fantasma, na realidade, são duas faces de uma mesma moeda: utópica pois foi idealizada segundo o sonho de Ford do que seria uma cidade ideal; fantasma hoje pois o sonho de Ford não foi cumprido, pelo que nada mais do que ruínas poderiam existir. Ao fechar-se Fordlândia nestes dois termos, no entanto, apaga-se o que é efectivamente a vila hoje.

Quando parti para Fordlândia, tinha presente estas imagens, mas também sabia que, contrariamente aos que estas mostram, viviam lá pessoas. Quando se investiga a partir do exterior, todavia, é muito difícil perceber o que na realidade está a acontecer no terreno: como vivem e onde exactamente habitam as pessoas, como se relacionam com um património industrial forçado e com a herança de Ford. Parti com muitas interrogações mas também com a perspectiva de um ângulo de abordagem interligado com o meu trabalho anterior, que parte das imagens do período ditatorial português (1926 a 1974) para operar sobre os não-ditos e não-vistos dessa época e pensar como estes continuam a actuar no nosso presente. Trata-se de um trabalho que se institui enquanto reflexão sobre maneiras de abrir as imagens realizadas em contextos controlados e com objectivos precisos, com vista a revelar algo que um regime ditatorial quis esconder. Reflexão também sobre como pode a história ser contada através dos meios audiovisuais e de como usar materiais do passado para reflectir sobre o próprio presente.⁴ Se, na esteira de Foucault e Derrida, considerarmos o arquivo como um sistema de poder que determina os limites do dizível, será possível, partindo dele próprio, criar um contra-sistema que permita fazer aparecer o que não pôde ser dito/registado? Como descortinar as histórias que sistemas de cariz autoritário obnubilaram? De que forma fazer emergir o sujeito e com ele todo o conhecimento elidido pelas práticas de controlo de um sistema que apaga vozes dissonantes? Dito de outra forma: como elaborar uma contra-imagem que faça derruir a episteme dominante do arquivo? No caso da Fordlândia, interessava-me reflectir sobre as relações de poder, escutando as palavras das pessoas que a habitam e observando no terreno os resultados de um projecto de cariz autoritário, no contexto do sistema capitalista dos inícios do século XX.

Quando, finalmente, cheguei percebi que a antiga *company-town* está em ruínas apenas na aparência. Ao invés de uma cidade-fantasma, o que encontrei foi um espaço físico habitado e um espaço identitário criado por várias gerações, obnubilado por uma espécie de cúpula fantasmagórica e mítica que deixa perpassar apenas os espectros do passado. O que se conhece, fala e estuda é, no seu essencial, resumido ao empreendimento que não vingou. Duas grandes lacunas ficam, no entanto, por preencher: o que existia nesta área, antes de Ford a ter ocupado? E o que passou a existir depois?

⁴ Entre estes trabalhos, contam-se os filmes *Natureza Morta* (2005), *48* (2009) e *Luz Obscura* (2017).

Fordlândia, um arquivo vivo

Imagem 3

Fotograma do filme *Fordlândia Malaise*

© Susana de Sousa Dias



Mal desembarquei, o meu primeiro passo foi ir ao encontro das pessoas para tentar compreender o que é a Fordlândia hoje, e como se processa a transmissão da memória dos tempos da sua fundação. Tratando-se de uma história de homens, tentei procurar as mulheres mais antigas, na busca de algo que me possibilitasse aproximar-me de um tempo mudo e, sobretudo, tomar conhecimento das micro narrativas existentes, por oposição aos discursos dominantes.

As pessoas que fui encontrando revelaram-se possuidoras de uma consciência muito clara da sua herança e das questões políticas da actualidade, não só locais como globais. Senti, da parte delas, uma forte energia anímica e transgressiva, e pude ver um projecto vivo a desenrolar-se perante os meus olhos, assente na ideia de combater a narrativa produzida pelas imagens e textos que se encontram disseminados por inúmeros *sites*, de contrariar a ideia de cidade fantasma. Um projecto que passa por reescrever a própria história, afirmando a ascendência cabocla e a singularidade dos habitantes da Fordlândia.

Assim, quando tudo indica que Fordlândia é uma cidade do passado, encontrei aqui uma ideia de “futurabilidade” (Berardi 2017a). Emprego o termo de Franco Berardi, autor que propõe repensar o par dicotómico “utopia/distopia” pois este fecha o campo de possibilidades de se imaginar o futuro. Distopia, diz-nos Berardi, é o lugar onde já estamos e onde é espectável que passemos o resto da nossa vida. É o futuro mais provável e mais difícil de evitar. Utopia, por outro lado, consiste em algo que sabemos de antemão que nunca poderemos concretizar pois ficará sempre pelo plano do sonho — a cidade utópica é aquela que não se realiza logo não se pode instituir como contraposição ao poder dominante. Berardi propõe uma mudança de termos: de distopia passar para “futuro provável” e de utopia para “possibilidade”, pois no presente inscrevem-se várias possibilidades de futuro melhores que as actuais e que podem efectivamente ser

pensáveis e realizáveis (Berardi 2017b). Futurabilidade incorpora, pois, a potência de um povo de lutar contra o seu provável destino.

Se, por um lado, temos uma força de cariz fordista ainda operante nos dias de hoje — o padre, por exemplo, a primeira pessoa com quem falei em Fordlândia, explicou-me de imediato que parte da população está deprimida devido à segregação social instituída por Ford que criou um isolamento nas pessoas ainda visível na actualidade (Salatiel 2018) —, por outro, temos a força dos habitantes que pretendem combater a inevitabilidade de uma voz e um discurso que não lhes pertence. A esta junta-se uma outra potência, não visível mas latente, que se encontra nos tempos que antecederam a fundação da cidade de Ford e se aloja nos mitos indígenas da Amazónia que são convocados, reappropriados e recriados pela mão dos habitantes que se propõem repensar e reescrever a própria história, dando origem a uma nova mitologia e lendário. Temos forças vivas operantes que interessa trazer à luz, com toda uma história que não é nem dita, nem vista. Uma história totalmente obnubilada pelas visibilidades *online* auto-reprodutivas e pelos discursos dominantes, mas contrariada pelas inúmeras visibilidades-em-fluxo produzidas pelos próprios habitantes.

A minha decisão foi, pois, tal como em todos os meus projectos anteriores, colocar de lado as “memórias fortes” — neste caso, o período fordista — e centrar-me nas “memórias fracas” (Traverso 2005) — os tempos que antecederam a fundação e os tempos que lhe sucederam.

Visão não-humana



Imagem 4
Fotograma do filme *Fordlândia Malaise*
© Susana de Sousa Dias

Como atrás referi, quando parti para Fordlândia, levei várias questões que se articulavam em torno das problemáticas que me têm ocupado nos últimos anos. Interessava-me, também, pensar formas de filmar lugares de poder e suas edificações superando o registo

objectivo meramente documentário ou, pelo contrário, meramente formal ou estético; reflectir também sobre maneiras de filmar as ruínas destes lugares, contrariando o carácter nostálgico, melancólico e poético que lhe tem sido associado nos últimos séculos, para deixar emergir o trauma que está na sua história. Para este efeito, fui munida de várias câmaras, microfones e, apesar de nunca ter operado um, levei comigo um drone. Tornava-se fundamental, para mim, perceber como foi feita a inscrição dum traçado urbano, de grande violência, na floresta amazónica, ter uma percepção mais ampla das suas cicatrizes. O drone permitir-me-ia ter uma visão mais completa do ponto de vista aéreo.

Dois factores fizeram-me pensar mais profundamente sobre a maneira de operar este equipamento. Por um lado, percebi que o meu drone tinha um defeito de fabrico: mal o colocava com a câmara na posição zenital, visão paradigmática do aparelho, esta começava a girar aleatoriamente, criando uma vertigem na imagem até à desconexão total, o que me impediu de explorar extensivamente este ponto de vista. Na verdade, um ponto de vista extra corpóreo, não antropocêntrico. Não podemos esquecer que o drone tem origem nas tecnologias militares que transformaram os limites da percepção e subjectividade humanas; trata-se de um aparelho de domínio visual, promovendo uma visão abstracizante que separa o mundo entre superiores (os que vêem) e inferiores (os que são vistos).

Devido a esta condicionante, comecei a procurar outras soluções, dando-me conta, neste processo, de um paradoxo essencial: estava a filmar um território alvo de grande violência exercida por uma potência exterior, com um drone, ele próprio, instrumento de poder. Acresce que ao lançar o drone nas alturas, sujeito ao vento, ao bater das asas dos urubus, às poeiras aéreas e às gotículas de chuva, em suma às intempéries naturais e à massa de ar denso e por vezes tempestuoso da Fordlândia, não imaginava o resultado final e sobretudo o profundo hiato entre a experiência vivida e a imagem resultante. As imagens registadas são de uma limpidez e rigor pleno, dão uma paradoxal sensação de poder absoluto sobre o espaço, têm uma singular dimensão de irreabilidade.

À medida que o fui operando, fui-me apercebendo das suas potencialidades para além do olhar verticalizante. Resolvi explorar outras formas de o utilizar e compreendi que uma das suas valências é poder ser operado junto do corpo e até, no limite, como uma pequena câmara à mão. Na verdade, e devido ao pouco domínio que tinha de pilotar este tipo de aparelho, conduzi-o sempre através de movimentos corporais, como se um invisível e extensível cabo nos ligasse a ambos, tentando filmar com o corpo o mais próximo possível do aparelho ou, quando este estava francamente à distância, sempre em contacto visual, procurando ver o que ele via (e não olhando para o ecrã). Foi uma espécie de sensorialidade à distância: através dos movimentos corporais, através do andamento, por meio do olhar, sempre em profunda articulação com a máquina. Foi esta versatilidade do drone que me interessou e, de uma forma mais consciente, interessou-me também reflectir sobre o facto de qualquer linguagem do poder ter sempre um reverso. Tratava-se aqui de testar outras formas de operar o drone para além da sua visão distanciada, que objectifica aquilo que vê. No fundo, usar instrumentos tradicionais de

poder operando uma inversão: usando as suas valências para fazer com que eles, afinal, nos revelem uma outra dimensão do que está a ser visto, independentemente da mecânica interna e do aparato ideológico intrínseco ao próprio aparelho.

Contra-arquivo



Imagem 5
Fotograma do filme *Fordlandia Malaise*
© Susana de Sousa Dias

A organização dos materiais que fui recolhendo e que deram origem ao filme *Fordlandia Malaise*, foi complexa e implicou que pensasse em novas maneiras de agenciar as imagens e os sons e outras formas de trabalhar a imagem de arquivo. Cada filme pede a sua forma, cada tema que se desenvolve está dependente das formas audiovisuais através dos quais este vai ser elaborado: forma e conteúdo não estão separados, como formas tradicionais de pensar preconizam, mas profundamente interligados — a forma *forma* o conteúdo. Nesse sentido, não há modelos que possam ser aplicados, soluções que possam ser replicadas. Para cada filme é preciso encontrar aquilo que costumo designar por “forma justa” (Sousa Dias 2017).

Neste caso, decidi organizá-lo em quatro partes, reflexo não só duma intencionalidade em apresentar os contrastes entre memórias fortes e memórias fracas, entre projecções e representações dominantes, e palavras e narrativas habitualmente consideradas

menores, mas também fruto da experiência no terreno. Como não sabia o que ia encontrar e como não tinha uma ideia clara do que iria concretizar, fui filmando micro-situações e micro-acontecimentos, tentando, através da realização de cada plano, criar algo que me permitisse *a posteriori* criar um objecto audiovisual que, em si, constituísse uma reflexão sobre o local, sobre as instâncias de poder, mas também sobre a acção transformadora e criadora da população. Desta forma de trabalhar, acabou por nascer um filme com uma estrutura específica, em quatro partes. Cada uma destas reflecte sobre um problema que se prende com a possibilidade da criação de uma contra-narrativa ao projecto utópico de Ford e à cidade fantasma criada virtualmente.

A primeira parte, (“White Man Magic”) institui-se enquanto breve história visual dos primórdios da Fordlândia. Revela-nos o nascimento da *compay-town* na floresta Amazónica (e a sua anunciada ruína) através de imagens captadas na época pelos fotógrafos ao serviço da Ford Motor Company, e por meio de sons que gravei durante a viagem, entre estes os tocados pela banda de percussão amazónica de Alter do Chão, nas comemorações do dia da independência do Brasil.

Nos meus filmes anteriores a forma de lidar com a ausência de imagens de contraponto às imagens produzidas e/ou censuradas pelo regime ditatorial, passou por observar estas últimas detalhadamente, descobrindo no seu interior sintomas do que o regime procurava esconder. O método utilizado, foi o que eu designo como montagem em profundidade visual e/ou temporal⁵. A modelação do tempo das imagens, a possibilidade da montagem no seu interior, permite revirar a imagem sem desvirtuar a sua natureza, possibilitando a emergência de algo que estava oculto. Em *Natureza Morta*, por exemplo, o seu agenciamento através de formas narrativas que operam em consonância com a matéria visual e não verbal (o filme não tem palavras), bem como a utilização do movimento desacelerado, permitem estilizar os fios causais que se estabelecem entre imagens. Desta forma, impede-se o fechamento da narrativa, promovendo a sua abertura à micro-dramaturgia que as ocorrências contêm em si e possibilitando o desvelamento de eventos micro-históricos. Esta abertura implica a emergência de aspectos que admitem outras interpretações sobre uma única imagem, pondo em causa o seu princípio de verdade única, desta forma quebrando a ideia de que a imagem corresponde ao acontecimento real do passado, e que é portadora de um pleno sentido da história.

No filme *Fordlândia Malaise*, os métodos expandiram-se. Numa época de inflação imagética sem precedentes a nossa relação com as imagens mudou. Já não é possível trabalhar com estas sem considerar o seu papel na construção das realidades com as quais estamos a lidar, sem considerar o seu estatuto actual de matéria-prima do mundo.

Quando decidi usar a imagem de arquivo para contar uma história visual dos

⁵ Para explicitação do processo ver Sousa Dias, Susana. 2015. “(In)visible Evidence: the representability of Torture”, in *Companion to Documentary Film*, eds Alexandra Juhasz e Alisa Lebow. Oxford: Wiley-Blackwell e Sousa Dias, Susana. 2017. “A Sort of Microscope of Time: Decelerated Movement and Archive Footage”, in *Thinking Reality Through Time and Film*, eds Christine Reeh e José Manuel Martins. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

primeiros anos da Fordlândia, tive em mente essencialmente dois aspectos: que estas imagens reflectem a doxa dominante sobre a Fordlândia, e que estão disponíveis na internet, acessíveis a quem as queira ver. Assim, enquanto nos meus filmes anteriores era preciso trabalhar as imagens de arquivo em profundidade para revelar o que estava oculto — daí o recurso à desaceleração das imagens e à duração como meio de fazer aparecer o que não estava visível — no caso de *Fordlandia Malaise*, o movimento foi exactamente o contrário: apresentar as imagens sem permanecer demasiado tempo nelas, pois elas são precisamente o conhecido, o acessível. Decidi então recorrer à aceleração como método questionante: as imagens aceleram-se vertiginosamente, deixando aparecer nos interstícios elementos tradicionalmente ocultos (mulheres, trabalhadores, natureza como potência e não como recurso, por exemplo); estes, no entanto, nunca se fixam, nunca se imobilizam, aparecem no filme na sua condição de elementos latentes, pulsantes. O uso da banda sonora — a toada ritmada e de grande potência da banda de percussão de Alter do Chão — contribui para dar corpo a uma ideia de revolução — das pessoas, da natureza, das imagens.

A segunda parte do filme foca-se em Fordlândia enquanto espaço suspenso entre tempos (séc XX e XXI); entre visibilidade e invisibilidade (estruturas arquitectónicas de aço, vidro e alvenaria vs ausência de marcas deixadas pela vida autóctone); entre utopia e distopia. Imagens de drone dão-nos uma configuração de um aglomerado habitacional que recusa o estatuto de “cidade-fantasma” e de uma população que clama o direito a escrever a sua própria história. Nesta parte foi trabalhada a disjunção entre a memória fixada nas estruturas fordistas e a memória oral dos habitantes, entre as memórias fortes e as memórias fracas. Nesta parte decidi tirar partido do sentido de irrealidade do drone: imagens que parecem fotografias mas afinal são imagens em movimento articulam-se com imagens que parecem estar em movimento mas que afinal são fixas, evidenciando a própria natureza contraditória e enganadora do aparelho de poder. Mitos, lendas e narrativas articulam-se através das palavras de alguns dos habitantes de Fordlândia, dando corpo a uma narrativa que quebra a voz hegemónica do poder.

O uso do preto-e-branco nas três partes teve por finalidade impedir uma clivagem entre passado e presente. Ao operar com múltiplos e heterogêneos tempos, torna-se possível evidenciar que algo que se passa no passado se reflecte no presente, e que o presente abriga histórias interrompidas do passado que, no entanto, são passíveis de se abrir ao futuro. Trata-se também de um tempo de memória e de pós-memória, permanentemente reatualizado, dando corpo às cicatrizes que permanecem não só no terreno mas também na vivência e corpo das pessoas. Trata-se de trabalhar uma dimensão temporal transversal a todos os tempos, deixando, desta forma emergir uma contra-imagem das construções dominantes sobre a Fordlândia.

A terceira parte do filme, “O despertar dos vencidos”, exhibe o cemitério. Isolado da vila, e aparentemente abandonado, o recinto tem recebido os corpos de Fordlândia desde a sua fundação: primeiro os de Ford, mortos de exaustão e doenças tropicais,

depois os dos seus descendentes que resolveram permanecer na vila e os dos novos migrantes que entretanto aí chegaram. Um cemitério que se tornou imagem paradigmática da cidade-fantasma de Ford. Um cemitério cujas imagens perpetuadas online elidem a história dos que aí foram enterrados. Às imagens que ali filmei e posteriormente trabalhei numa indiscernibilidade entre fixidez e movimento, foi justaposto um texto bíblico imbuído de paganismo (Cecim 2008). Procurei que a conjugação de todos estes elementos adquirisse um tom Benjaminiano: como se o Angelus Novus lograsse suspender a tempestade que o arrasta para o futuro e, clamando pelo erguer dos vencidos, conseguisse despertar os mortos, mudando o curso da história.

É por isso que na quarta parte do filme, “História da Fordlândia tal como contada pelos seus habitantes” se ouve a canção *Beija Flor Verde*, cuja letra e arranjos foram criados por uma das pessoas de quem recolhi o testemunho, Júnior Brito. Trata-se da parte sonora de um vídeo-clip que este me apresentou através do seu telemóvel; um pequeno vídeo que faz parte da cadeia de visibilidades partilhadas entre os habitantes de Fordlândia. Mas este é também o momento que, através da imagem, o palco é dado a uma criança cabocla e à liberdade do movimento corporal e pleno, finalmente desobrigado do tempo colonizado.

Nota final

Fordlândia Malaise abriu um novo capítulo no meu percurso. O confronto com imagens disponíveis em grande escala e com instrumentos de captação de imagem como o drone, fez surgir um novo campo investigativo que interroga algumas linguagens possibilitadas pelos meios digitais e suas implicações estéticas e políticas. O espectro do meu trabalho, todavia, mantém-se: questionar sistemas de poder, pôr em causa regimes de visibilidade e audibilidade, lidando com não-vistos e não-ditos; testar as potencialidades da linguagem cinematográfica ensaiando formas que permitam fazer de cada filme uma peça que contribua para a criação de um contra-arquivo.

Neste percurso, é necessário assumir que as construções da história são instáveis, acolhendo as suas singulares rugosidades; é necessário também abrir o campo à memória e às suas impurezas e descontinuidades. Há que resistir ao apelo da hiper-visualidade para poder ver o que está por baixo das imagens; e por vezes mesmo por baixo de um tempo que aparentemente nelas se cristalizou. E sobretudo questionar o uso técnico-instrumental da linguagem e as suas dinâmicas de poder. Todos estes são gestos que permitem a exumação de corpos soterrados expondo-os, definitivamente, à luz.

Bibliografia

- Berardi, Franco. 2017a. *Futurability. The Age of Impotence and the Horizon of Possibility*. Londres: Verso.
- Berardi, Franco. 2017b. “Mapa de Futurabilidade: Reenquadrando o par conceptual utopia/ distopia”. In Pedro Gadanho, João Laia, Susana Ventura (eds.), *Utopia/Dystopia: A paradigm shift in art and architecture*. Lisboa: Mousse Publishing.
- Cecim, Vicente Franz. 2008. *oÓ: Desnutrir a Pedra*. Minas Gerais: Tessitura.
- Kopp, Jan, Lê, Daniel, Parfait, Françoise et al. 2012. *Suspended spaces #1 — Famagusta*. Paris: Éditions BlackJack. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Traverso, Enzo. 2005. *Le Passé, mode d'emploi : Histoire, mémoire, politique*. Paris: La Fabrique.
- Fontcuberta, Juan. 2017. *La Furia de las Imágenes: Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Grandin, Greg. 2009. *Fordlândia: The Rise and Fall of Henry Ford's Forgotten Jungle City*. Nova Iorque: Metropolitan Books.
- Magno, Luís. 2019. Entrevista realizada por Susana de Sousa Dias. Setembro de 2019.
- Salatiel, Padre Aldiney. 2018. Entrevista realizada por Susana de Sousa Dias. Setembro de 2019.
- Sontag, Susan. 2004. “Regarding the Torture of Others”. *New York Times*, 23 de Maio.
- Sousa Dias, Susana de. 2015. “(In)visible Evidence: the representability of Torture”. In *Companion to Documentary Film*, eds Alexandra Juhasz e Alisa Lebow. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Sousa Dias, Susana de. 2017. “A Sort of Microscope of Time: Decelerated Movement and Archive Footage”. In *Thinking Reality Through Time and Film*, eds Christine Reeh e José Manuel Martins.
- Walt Disney Studios. 1944. *The Amazon awakens*. <https://www.youtube.com/watch?v=Pe83FcC9Akw>.

Nota biográfica

Doutorada em Belas-Artes, Audiovisuais (UL-FBA), Mestre em Estética e Filosofia da Arte (UL-FL), Licenciada em Artes Plásticas, Pintura (ESBAL) e Diplomada em Cinema, Imagem (ESTC). Os seus trabalhos abordam a dialéctica entre história e memória, questionando regimes de visibilidade e audibilidade, com especial foco no arquivo. Entre os seus filmes contam-se *Natureza Morta* (2005), *48* (2009) e *Luz Obscura* (2017). Recebeu o Grand Prix do Cinéma du Réel e o Prémio FIPRESCI da Crítica de Cinema Internacional, entre outros. Os seus trabalhos têm sido exibidos internacionalmente em contexto artístico e cinematográfico (Berlinale, Documenta 14, IDFA, BAFICI, Harvard Film Archive, Arsenal Institut for film and video art, MNAA, MNAC, etc). Em 2012 formou um colectivo feminino que dirigiu o Festival Internacional de Cinema Doclisboa por duas edições, abrindo novas secções como

Cinema de Urgência e Passagens (Documentário & Arte Contemporânea). Foi artista visitante em Santa Cruz, Universidade da Califórnia (2018) e proferiu a Les Blank Lecture de 2019 no Berkeley Art Museum & Pacific Film Archive. Lecciona na Universidade de Lisboa. *Fordlândia Malaise* (2019) é o seu filme mais recente.

ORCID iD

[0000-0001-8625-7744](https://orcid.org/0000-0001-8625-7744)

Scopus Author iD

[57190022991](https://orcid.org/57190022991)

Morada institucional

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal.

Artigo por convite Article by invitation

Word Work World: o universo da palavra dada

*Word Work World: the given
Word universe*

ELIDA TESSLER

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
— Brasil / PPG Artes Visuais
elidatessler@uol.com.br

Resumo

Este texto, acompanhado por um pequeno ensaio visual, visa apresentar uma proposição artística intitulada “Você me dá a sua palavra?”. Neste contexto, pretendo estabelecer relações entre o artista e o espectador, quando este é participante da obra. “Você me dá a sua palavra?” é um trabalho iniciado por mim em 2004 na cidade de Macapá (AP/Brasil) e vem se desenvolvendo como um work in progress, de agora em diante renomeado word in process, o que inclui seus desdobramentos nos últimos anos, como instalações, livros de artistas e narrativas escritas. O procedimento que venho mantendo é simples: peço a palavra, solicitando que esta seja escrita em um prendedor de roupas de madeira, na língua materna do interlocutor. A palavra é dada e origina uma escrita aberta. O fio do varal é a linha do poema anônimo, contorno de um horizonte provável, verso e reverso do cotidiano manuscrito. Surge aqui o atributo da escolha: uma palavra entre tantas possíveis, onde um significante escorrega de mão para mão. Venho pedindo a palavra àqueles com quem me deparo nas mais comuns e diversas situações do dia-a-dia. Estas pessoas fazem da vida um delicado fio que sustenta o imaginário de cada um de nós.

Palavras-chave

Arte Contemporânea | Literatura | Palavra Escrita | Utopia | Falas Inacabadas

Abstract

This text, accompanied by a short visual essay, aims to present an artistic proposition entitled “Do you give me your word?”. In this context, I intend to establish relations between the artist and the spectator, when he is a participant in the work. “Do you give me your word?” is a work started by me in 2004 in the city of Macapá (AP / Brazil) and has been developing as a work in progress, henceforth renamed word in process, which includes its developments in recent years, such as installations, artist’s books and written narratives. The procedure I have been keeping is simple: I ask for the word, requesting it to be written on a wooden clothespin in the speaker’s mothertongue. The Word is given and gives rise to open writing. The line of the clothesline is the line of one anonymous poem, on a contour of a probable horizon, verse and reverse of every Day manuscript. Here arises the attribute of choice: one word among as many as possible, where a signifier slips from hand to hand. I have been asking for those who I come across in the most common and diverse situations of everyday life. These people make life a delicate thread that supports the imagination to each of us.

Keywords

Contemporary Art | Literature | Written Word | Utopia | Unfinished Utterances

Margem da palavra
Entre as escuras duas
Margens da palavra
Clareira, luz madura
Rosa da palavra
Puro silêncio, nosso pai
— Caetano Veloso

Água da palavra

Você me dá a sua palavra? é um trabalho que nasce como um olho d’água. Do nada, do deserto, do calor, do subterrâneo, e sobretudo de uma esperança. Esta proposição aposta no fluxo da linguagem, onde um gesto simples torna-se ato de criação. Tudo acontece a partir de uma decisão: Eleger um objeto do cotidiano e acreditar em



Imagem 1
Montagem de “Você me dá sua palavra?”.
Fotografia: Elida Tessler.
CC BY-NC-ND.

sua potência estrutural para que se constitua como elemento de comunicação imediata. Um prendedor de roupas de madeira torna-se, assim, o elo de uma corrente que une distintos universos. Sua nomenclatura tão simples e significativa também participa de forma decisiva da determinação de que este objeto se torne o suporte da palavra do outro, escrita de seu próprio punho. Mas quem é o outro? Meu interlocutor antes anônimo, sempre aleatório, é agora reconhecido pelo vocábulo manuscrito em sua língua materna, destinado a perder-se em um mar de outras palavras.

“Não é que o mar é aquilo que Algy chama de uma grande e doce mãe?” Esta é a voz de Buck Mulligan, em um de seus diálogos com Stephen Dédalus, no labiríntico romance *Ulisses*, de James Joyce (2005, 6). No fluxo das águas deste monumento literário temos o mar-mãe e o rio-pai, uma espécie de filiação para todo o artista que se propõe a trabalhar as relações entre a palavra e a imagem no contexto da arte contemporânea associando-o ao universo da literatura.

Neste momento, também nos cabe trazer para perto de nossas reflexões um dos grandes inventores da literatura brasileira, João Guimarães Rosa, em um conto marcante intitulado “A terceira margem do rio”, cujo texto fez com que Caetano Veloso produzisse a



Imagem 2
Você me dá sua palavra?
Fotografia: Elida Tessler.
CC BY-NC-ND.

letra da canção cujos versos são epígrafe deste texto. Cabe lembrar que a música foi composta por Milton Nascimento que, quando enviou o pedido para seu amigo, acrescentou: “Eu só tenho o título”. Para Caetano, as palavras vieram em um só fluxo de imagens (Rosa 2001, 79-85).

Vejamos um trecho da narrativa que abre espaço para a reflexão a respeito das margens da palavra e da possibilidade de ainda acreditarmos em algumas utopias:

Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente. Aquilo que não havia, acontecia. (Rosa 2001, 32)

Você me dá a sua palavra? é uma obra iniciada em novembro de 2004 e está inserida em um projeto criado por mim já há 15 anos intitulado *Falas inacabadas*, cujo eixo engloba as relações de descarte dos objetos do dia-a-dia em seus diferentes contextos. É um trabalho que, na conjuntura da arte contemporânea, coloca em pauta a noção de autoria de modo agudo e singular.

Como procedimento inicial, peço a palavra, solicitando que esta seja escrita em um prendedor de roupas de madeira, na língua materna do interlocutor. O fio do varal é a linha do poema anônimo, contorno de um horizonte provável, verso e reverso do cotidiano manuscrito. Surge aqui novamente o atributo da escolha: uma palavra entre tantas possíveis, onde um significante escorrega de mão para mão. Desta forma, desde o mês de novembro de 2004, venho pedindo a palavra às pessoas com as quais me depa-ro nas mais comuns e diversas situações do dia-a-dia. Estes sujeitos fazem da vida um delicado fio que sustenta o imaginário de cada um de nós.

Transformar uma coisa em outra. É este o sentido da arte, no qual busco o alento do cálculo incorreto, do número variável, da adição em que prevalece a unidade do objeto em sua radical presença, pois uma palavra escrita em um prendedor de roupas solta a metáfora da poesia, quando um objeto guarda suas qualidades físicas mas modifica a sua finalidade primeira, anunciando micro revoluções. E aqui estão colocadas, simultaneamente, a soma e a diferença entre a palavra dita e a palavra escrita: a utopia em um pequeno intervalo de tempo e espaço imensuráveis.

Proa da palavra

Neste caso, uma pergunta gera outra pergunta. Na maioria das vezes em que proponho “*Você me dá a sua palavra?*”, nos mais variados idiomas, surge imediatamente a seguinte questão: “Pode ser qualquer palavra?”, o que já considero uma acrobacia da proposição por tratar-se de um lance do pensamento rumo a uma possibilidade extremamente ampla. *Qualquer palavra*. Reforço o pedido repetindo o que é essencial: *a sua palavra*. Como se este apontamento fosse o suficiente para sublinhar o caráter íntimo de minha solicitação, o chamamento por aquilo que vem de dentro, e que pode gerar um discurso próprio: A sua palavra, aquela que pode identificar o sujeito, fazendo-o reconhecer em si um atributo ou um ideal. Da proa da palavra avista-se um horizonte. Qualquer palavra, quando escrita em um prendedor de roupas torna-se subitamente uma palavra especial.

Margem da palavra

Aquele que solicita a palavra sabe que não está pedindo pouco, e quem escreve deposita uma confiança ímpar em seu destinatário. Há aqui uma relação com a palavra de honra, com a manutenção da palavra dita ou escrita, assumindo uma postura ética diante do mundo, entre verdades e mentiras que na maioria das vezes ultrapassam o caráter literário ou ficcional de nossa subjetividade para chegar aos paradoxos do contexto social e político onde cada um de nós vive, e com os quais combate da maneira como pode. Escrever é sempre um ato de resistência. Neste momento, gostaria de situar as origens deste trabalho, relacionados ao meu processo de criação. Sendo convidada pela hoje extinta FUNARTE, Fundação Nacional de Arte vinculada ao Ministério da Cultura no Brasil, para participar de um evento envolvendo deslocamentos de artistas

brasileiros em todo o território nacional, o meu destino foi definido como sendo o Amapá, mais precisamente a cidade de Macapá, capital deste Estado da Região Norte do país. Sabemos que esta é uma área de desmatamento intenso, com o objetivo de exportação de madeira triturada, às margens do Rio Amazonas. Paradoxo inconcebível: o desenho urbano desta cidade fica sem a sombra de árvores que poderia amenizar intenso o calor equatorial. Antes de partir para esta viagem, que ainda hoje considero uma linha de horizonte vertical, pois venho do extremo sul do país, fui em busca de algumas informações consultando o mapa do território brasileiro. Neste momento, surgiu para mim uma espécie de partitura, com um diagrama sonoro a partir das palavras Amapá, o mapa e uma pá. Ou seja, uma rima entre gêneros e objetos deste projeto de trabalho.

Assim, segui com a ideia de que iria viajar acompanhada por um mapa, que seria o correspondente masculino de Amapá e uma pá capaz de abrir um buraco em terrenos diversos. Chamo a atenção para o fato de que, ao comprar a ferramenta em uma loja de materiais de construção em Porto Alegre, segui a denominação funcional de uma pá carregadeira, ao invés de uma pá de corte, ou uma pá de jardim ou pá cimenteira. Carregar uma pá carregadeira ao Amapá, tendo em mãos um mapa já seria um exercício tauológico.¹ O que segue é que, chegando ao meu destino, soube que o prefeito da cidade estava detido pela Polícia Federal desde a véspera, o que gerou uma tensão política em todo o Estado, impossibilitando inclusive a continuidade do evento tal como ele havia sido planejado. De minha parte, mudei também o rumo da proposição com uso das pás e do mapa, optando por adquirir todos os prendedores de madeira que pude encontrar naquele dia, naquela cidade. Isto porque também formulei uma pergunta ao motorista que me conduzia ao hotel, questionando as razões pelas quais o prefeito encontrava-se preso. A resposta foi bastante simples e contundente: “*Ele faltou com a palavra!*”. Somente no dia seguinte, ao ler os jornais, soube que se tratava de um desvio de verbas. Com esta informação, assumi o ensejo de realizar um desvio de verbos.

¹ Referência direta a um trabalho criado concomitantemente ao “*Você me dá a sua palavra?*” intitulado “*Uma pá lavra*”. Uma das definições do verbo *Lavrar* em português, é “*Escrever de próprio punho*”.

Rosa da palavra

“Gosto do Pessoa na pessoa, do rosa no Rosa”. Proposição de Caetano Veloso em sua canção *Língua*, enfatizando: “Minha pátria é minha língua”.² Sendo assim, temos a nossa flor a regar todos os dias, exercitando a construção de uma linguagem específica, ainda em movimento de tessitura, tal qual a teia de uma aranha incansável e vaidosa de sua frágil seda. Nossas secreções trabalham. Rosa é um nome próprio, é uma flor, é uma proposição de vida, é uma atitude, é uma ideia. Em caráter associativo, poderíamos pensar que um prendedor de roupas de madeira é também barco e rio ao mesmo tempo, sendo um objeto que provoca diálogo com outros objetos e com sujeitos que dele se aproximam. Objeto comum, corriqueiro, fazendo-se pátria quando suporte da palavra.

Asa da palavra

A soma das palavras nas unidades de prendedores de roupa não é uma questão de contabilidade. A forma de apresentação deste trabalho estaria provavelmente mais próxima de uma vontade de perceber o que fica entre uma coisa e outra, após a disposição que justapõe objetos lado a lado. A cada apresentação surge algo cambiante, pois as palavras-prendedores, como palavras-chave de um texto, neste caso mudam de lugar. Rumo ao infinito, como a proposição artística do artista polonês Roman Opalka, intitulada “1965 / 1 — ∞”, torna-se muito mais uma carta de intenções, uma forma de dizer “I am still alive”, como o fez On Kawara, com sua série de cartões postais enviados desde 1966 a seus amigos e conhecidos, inseridos em sua prática artística conceitual.

Você me dá a sua palavra? torna-se assim uma forma de afirmar que o artista ainda está vivo, resistindo a todas as formas de massificação do pensamento. Aliás, percebo aqui uma estratégia subjetiva de acreditar na imortalidade, não como no mito de Sibila, com seus tantos anos de vida quanto os grãos de areia na concha de suas mãos, mas mais próxima a formulação de Jean Parvulesco, respondendo à pergunta da jornalista Patrícia, ambos personagens do filme de Godard: “Qual é a sua maior ambição na vida?” Resposta: “Tornar-me imortal, e depois, morrer.”³

² Fernando Pessoa: “Não tenho sentimento nenhum político ou social. Tenho, porém, num sentido, um alto sentimento patriótico. Minha pátria é a língua portuguesa. Nada me pesaria que invadissem ou tomassem Portugal, desde que não me incomodassem pessoalmente. Mas odeio, com ódio verdadeiro, com o único ódio que sinto, não quem escreve mal português, não quem não sabe sintaxe, não quem escreve em ortografia simplificada, mas a página mal escrita, como pessoa própria, a sintaxe errada, como gente em que se bata, a ortografia sem ípsilon, como esgarro direto que me enoja independentemente de quem o cuspiu. Sim, porque a ortographia também é gente. A palavra é completa vista e ouvida. E a gala da transliteração greco-romana veste-m’a do seu vero manto régio, pelo qual é senhora e rainha.” <http://www.revista.agulha.nom.br/1fpessoa013p.htm>

³ Jean Parvulesco é escritor e jornalista francês de origem romena, nascido em 1929, que decide fugir do regime comunista depois da segunda guerra mundial. Chegando na Iugoslávia, ele atravessa o Rio Danúbio a nado em julho de 1948. Graças a seus artigos sobre a Nouvelle Vague na França, ele aparece em alguns filmes de Jean-Luc Godard, tal como *À bout de souffle*, de onde transcrevemos o diálogo citado e cuja referência está em http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean_Parvulesco.

“*Você me dá a sua palavra?*” inscreve-se como um projeto que me coloca em permanente diálogo com o cotidiano vivido. Mesmo inscrevendo-se como uma espécie de acumulação de objetos, não se pode dizer que o discurso fica estagnado. Tudo é pulsante, como palavras de um texto que ainda não está escrito. De alguma forma, desde a primeira palavra escrita, o processo de criação de uma narrativa não linear é acionado. Todas as palavras mudam de sentido a cada vez que outra é acrescida, principalmente quando ocorre a repetição. A palavra amor é a mais recorrente. Sempre ímpar, pois é manuscrita, cada palavra garante relações de espaço e tempo também únicas. *Uma rosa é uma rosa é uma rosa*, já propunha a escritora norte-americana Gertrude Stein. Assim também nos disse João Cabral de Melo Neto: “Flor é a palavra flor”, trazendo-nos nos níveis sintático e semântico, a autonomia do verbo. Em uma mesma linha contínua, encontramos geografias distantes, pessoas que já morreram, crianças que cresceram, e eu mesma, em uma única palavra escrita: obrigada.

Casa da palavra

Estamos no lugar das possibilidades infinitas. Mundo-abrigo, lembrando uma proposição do artista brasileiro Helio Oiticica. Espaço para morar e demorar. Tempo de pausa e parada. *Você me dá a sua palavra?* exige a interrupção do passo e a disponibilidade de tempo que muitas vezes não temos. Conforme mencionado anteriormente, a pergunta gera uma outra pergunta: *Qualquer palavra?* Aqui está aberto o mar das possibilidades. Qualquer palavra pode ser escrita nas partes visíveis do objeto, desde que ela seja legível. Uma palavra escrita na língua materna, que carregue o traço da origem de quem escreve. O caráter manuscrito já é a assinatura do autor. Trabalho coletivo, que se torna anônimo na medida em que não há o nome próprio escrito. Mas, o que é uma palavra? E quando esta é escrita para ser dada ao outro, o que produz como acontecimento? Trata-se de uma generosidade que coloca o mundo da linguagem em circulação. Há quem oferece a palavra e há quem se recusa a fazê-lo, isto é, quem retém o objeto em suas mãos, subtraindo-se assim da participação no trabalho do outro. “*Você me dá a sua palavra?*” é uma obra feita a partir de pequenas doações, e que abriga um babelismo. Babel, este é o nome da torre que tem sua construção interrompida, como uma fala inacabada, segundo o texto bíblico de Gênesis, quando Yahwé declara a impossibilidade de ter um nome próprio (Shem, em hebraico). Mas alguma coisa se passa entre a palavra e a escritura. O texto, de fato, ainda não está escrito.

Brasa da palavra

Todo o calor está no atrito entre a ponta da caneta e a superfície de madeira do prendedor de roupas. É desta forma que se marca, a ferro em brasa, pirógrafos da imaginação que somos, a história de um tempo que passa e que não podemos reter. “Querer reter o tempo é um ato de heroísmo”, diz a artista norte-americana Jenny Holzer, em um de seus aforismos apresentados em exposições de arte contemporânea. Podemos considerar o ato de escrever como um risco de fósforo, buscando a origem etimológica. A

palavra Fósforo vem do grego *phos*, que significa luz e de *phorein*, que pode ser traduzido por carregar, levar, ou seja, ser portador de luz. Sabemos o quanto um texto pode ser a lâmpada que carregamos em nossos percursos de criação artística, riscando com um fio de luz o traçado que nos permite seguir adiante. Se lermos atentamente o seguinte parágrafo de James Joyce, poderemos perceber o quanto a carbonização também pode vir a demonstrar não só a origem de cada um de nós, mas também o destino de algumas de nossas proposições de pesquisa relacionando a arte à literatura:

Assim como nós tecemos e teceremos nossos corpos — disse Stephen — dia após dia, suas moléculas se movendo de um lado para outro, assim também o artista tece e destece a sua imagem. E como o sinal no meu peito direito está onde estava quando nasci, embora todo o meu corpo tenha sido tecido sem parar com uma nova substância, assim também através do fantasma do pai inquieto a imagem do filho anulado olha à frente. No instante intenso da imaginação, quando o espírito — diz Stephen — é carvão desvanecente, aquilo que eu já fui é aquilo que eu sou e aquilo que dentro das possibilidades eu posso vir a ser. (Joyce 2005, 219)

Fora da palavra

Estar dentro ou fora da palavra, eis a questão. Ser tomado pela surpresa da pergunta *Você me dá a sua palavra?* E, supondo que a palavra seja dada, gerar mais uma vez uma rima sonora. Incorpora-se assim, como no movimento Dadá no início do século XX, o acaso do encontro e algum resquício da escrita automática dos surrealistas. Desprendo a palavra individual, retirando-a de um contexto íntimo e incorporando-a àquilo que ainda não tem forma fixa, mas que assume o caráter prático de um fio de varal suspenso, um arame esticado e fixo a partir de suas pontas, em um lugar onde seja possível amarrar este fio contínuo, sem rupturas, para que o fluxo das palavras-prendedores de roupas não seja rompido. Embora a cada apresentação todas as palavras mudem de lugar, tal qual as moléculas de nosso corpo, há sempre um fluir de vocábulos em distintos idiomas, algo que produz murmúrio e voz.

No ano de 2009, no Parc de Monsouris em Paris, ao realizar uma caminhada, deparei-me com palavras soltas no ar. Pelo menos foi esta a minha impressão, pois nas proximidades não havia ninguém, apenas bancos de praça, e alguns passantes ao longe. A medida em que eu caminhava, ouvia sussurros. O que estaria ocorrendo? Haveria alguém me chamando? Ou eu estaria ouvindo meus próprios pensamentos? No princípio, achei que poderia ser uma brincadeira, uma forma de chamar a atenção dos transeuntes. Continuei a caminhar, mas a voz sussurrante insistia em dizer algumas palavras que eu não entendia. Observei um objeto estranho sob certos bancos de praça alinhados, e deduzi que seriam os dispositivos sonoros em questão. Somente no final de um dos caminhos, li a placa indicativa, com os dados do trabalho do artista francês Christian Boltanski, concebida em 2006.

A obra sonora *Murmures* de Christian Boltanski estava situada no Parc de Monsouris nas proximidades da Cidade Universitária. O que o artista fez foi gravar uma

série de confissões amorosas enunciadas por estudantes de diferentes nacionalidades, em sua língua de origem. Um dispositivo sonoro foi colocado sob dez bancos do parque difundindo, assim, estes murmúrios. Uma proposição artística que toca, ao mesmo tempo, no caráter multicultural da capital parisiense e no contexto cosmopolita dos boulevares dos marechais.⁴ Christian Boltanski estaria, desta forma, pedindo e dando a palavra ao mesmo tempo? Na língua materna dos estudantes da Cidade Universitária de Paris, palavras de amor e de ternura já gravadas pelo artista, estão ali solicitando um tempo de pausa aos caminantes distraídos como eu. Somente em uma segunda volta no parque, me dispus a parar e sentar no banco, a fim de usufruir plenamente a proposta do artista. São poucos minutos de registro sonoro, mas suficientes para abrir a fresta entre o dentro e o fora de nossa realidade cotidiana. Murmúrio é o título do trabalho. Em francês, a sonoridade também favorece uma imagem de fronteira permeável: o vocábulo *mur*, em francês, significa muro ou parede em português. Já a palavra *mûre*, traduzida para nosso idioma, vem a ser maduro. Um muro maduro, uma parede mole, uma superfície já plena de marcas, raspagens, acidentes diversos e micro-organismos criados espontaneamente pelo tempo que passa. Uma escrita visível, um texto invisível, uma passagem do silêncio ao murmúrio do artista.

Francis Ponge, escritor e poeta francês, publica um texto em 1950 em que aponta o trabalho do artista enquanto obra que produz o efeito de nos fazer parar e nos reposicionar diante dos problemas causados pela fragmentação contínua de tempos e espaços no mundo contemporâneo. Tais objetos concebidos pelos artistas, que aparentemente não serviriam para nada na concepção do mundo mercantilista, acabam por provocar sentimentos tão intensos a ponto de nos reconstituir o gosto profundo pelo lazer e pelo prazer do repouso. Trata-se de “O murmúrio”, quando Ponge pontua claramente a função do artista enquanto aquela capaz de reintegrar o homem ao funcionamento do mundo em seu contexto cultural, social e político.⁵ Entre o silêncio paralisante e o murmúrio eloquente do artista, há o muro maduro das margens da palavra.

Tora da palavra

Aquilo que não havia, acontecia. Lembrando da proposição de Guimarães Rosa já citada neste texto, podemos concluir dizendo que o fato de nos mantermos entre margens nos faz existir de modo singular, desde que estejamos aptos ao labor de manutenção de uma ideia original. Tal como o exercício de estilo de Raymond Queneau, que nos conta 99 vezes a mesma história, um *fait-divers* parisiense banal como subir em um ônibus, por exemplo, nós também podemos nos permitir a repetição do ato de pedir uma

⁴ O Boulevard Jourdain é uma das avenidas do bairro 14 de Paris, que faz parte do conjunto chamado “pequena cintura” ou “Avenida dos Marechais”. Esta avenida recebeu o nome do Conde Jean-Baptiste Jourdan (1762-1833), marechal da França. A obra está instalada no lado do parque situado justamente no Bd. Jourdain.

⁵ O título “O murmúrio” é seguido por um subtítulo que nos interessa particularmente neste momento: “Condição e destino do artista”. PONGE, Francis. *Méthodes*. Paris, Gallimard, 1999, 153.

Imagem 3

Você me dá sua palavra?

Fotografia: Elida Tessler.

CC BY-NC-ND.



palavra escrita a um incontável número de pessoas, acreditando na reverberação crítica e política da palavra dada. A tora da palavra está ali, circulando pela cidade, para quem nela quiser se apoiar para não afundar na melancolia líquida do dia-a-dia. Tora-tronco, tora-corpo, tora-livro em rolo, como uma Torá na tradição judaica. O que inicia não finaliza: no fim, está o começo como uma estratégia de vida, com um murmúrio potente, um grito contra o homem-máquina que só faz repetir, repetir, repetir, sem estar atento ao que poderia ser diferente.⁶

⁶ Esta é uma referência ao verso de Manoel de Barros: “Repetir, repetir — até ficar diferente. Repetir é um dom do estilo” in: BARROS, Manoel. *Retrato do Artista quando Coisa*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

Bibliografia

Barros, Manoel. 2002. *Retrato do Artista quando Coisa*. Rio de Janeiro: Record,
 Joyce, James. 2005. *Ulisses*. Tradução de Bernardina da Silveira Pinto. Rio de Janeiro: Objetiva.
 Ponge, Francis. 1999. *Méthodes*. Paris: Gallimard.
 Rosa, João Guimarães. 2001. “A terceira margem do rio”. In *Primeiras estórias*. RJ: Nova Fronteira.

Nota biográfica

Porto Alegre, 1961. Artista visual e pesquisadora.
 Graduação em Artes Plásticas pela Universidade
 Federal do Rio Grande do Sul — UFRGS. (1984).
 Doutorado em História da Arte — Université
 Paris 1 — Panthéon — Sorbonne (1993).
 Professora aposentada da UFRGS. Fundou e
 coordenou, junto com Jailton Moreira, de 1993
 a 2009, o Torreão — espaço de arte
 contemporânea em Porto Alegre. Pesquisadora
 do CNPq entre 2007 e 2016. Manteve o grupo
 de pesquisa .p.a.r.t.e.s.c.r.i.t.a. — textos de artistas
 e a presença da palavra em produções de arte
 contemporânea, como resultado de um crescente
 interesse — artístico e acadêmico —
 pela relação entre palavra e imagem. Realizou
 Pós-Doutorado junto à EHESS-Ecole dês Hautes
 Etudes em Sciences Sociales e junto ao Centro
 de Filosofia da Arte — UFR de Philosophie —
 Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne
 (2009-2010).

ORCID iD

[0000-0001-6063-621X](https://orcid.org/0000-0001-6063-621X)

Lattes iD

<http://lattes.cnpq.br/9932044094837428>

Morada institucional

Hilário Ribeiro 21/802. Porto Alegre RS Brasil.
 CEP 90510-040.

Artigo por convite Article by invitation

Por uma estética do atrito — a função utópica de um memorial¹

*For an aesthetic of friction — the utopian
function of a memorial*

EDSON LUIZ ANDRÉ DE SOUSA

Universidade Federal do Rio Grande do Sul — Brasil / PPG
Psicanálise, Clínica e Cultura / LAPPAP
edsonlasousa@uol.com.br

Para Tania Galli Fonseca

Resumo

Este texto parte de uma ideia proposta pela pesquisadora portuguesa Silvina Rodrigues Lopes em seu livro “Literatura — defesa do atrito” de pensar a literatura numa certa função de counter-image, abrindo espaços inéditos de pensamento. Desenvolvo uma reflexão sobre a função dos memoriais e sua relação com as utopias. Proponho a ideia do que nomeei como memoriais minimalistas. O Brasil carece de memoriais. Por esta razão, é fundamental evocar a força de resistência de alguns que não fecham os olhos e bocas diante do horror. Se temos ainda alguma esperança de um futuro certamente ela se deve aqueles que não abandonam seus mortos e cuidam das narrativas que ficaram interrompidas. Este texto traz alguns exemplos nesta direção.

Palavras-chave

Memoriais | Utopia | Testemunho | Literatura | Artes Visuais

Abstract

This text evokes an idea proposed by the Portuguese researcher Silvina Rodrigues Lopes in her book “Literature — defense of friction” where she proposes to think literature

in a certain counter-image function, opening new spaces of thought. I develop a reflection on the function of memorials and their relationship to utopias. I propose the idea of what I named as minimalist memorials. Brazil lacks memorials. For this reason, it is essential to evoke the resistance of some who do not close their eyes and mouths in the face of horror. If we still have any hope of a future, it is certainly due to those who do not abandon their dead and take care of the narratives that have been interrupted. This text gives some examples in this direction.

Keywords

Memorials | Utopia | Testimony | Literature | Visual Arts

Nós queremos andar, por isso precisamos de atrito. Regressar à terra áspera

— Ludwig Wittgenstein

Encontrar palavras para aquilo que temos diante dos olhos é qualquer coisa que pode ser muito difícil. Mas, quando chegam, batem com pequenos martelos contra o real até arrancarem dele a imagem, como de uma chapa de cobre

— Walter Benjamin

San Gimignano

Imagens do Pensamento

Tensionar as imagens, os lugares estabelecidos, duvidar do senso comum, reinventar espaços e esburacar as lógicas totalitárias exige de nós a produção de uma atitude estética que eu nomearia como uma estética do atrito. Precisamos abrir lugares inéditos de mundos por vir, de palavras por vir.

Como abrir espaço para aquilo que está na sombra? De alguma forma, penso que se aproximar das sombras, escutá-las, decifra-las se configura para mim como um pensamento de contra-imagem (Counter-Image). Rainer Maria Rilke no texto intitulado *Testamento* se debruça sobre uma pintura de Jan van Eyck e abre uma espécie de rasgadura no pensamento, um furo na imagem. Em determinado momento deste texto ao se perguntar sobre onde encontrar liberdade e serenidade em sua existência

¹ Este texto foi escrito a partir da conferência realizada no Seminário Counter-Image International Conference de 6 a 8 de maio 2019, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e do trabalho apresentado no Congresso Internacional da APPOA “O Espírito de nosso tempo” de 8 a 10 de novembro de 2019 em Porto Alegre, Brasil, e que intitulei “Palavras para um Memorial”.

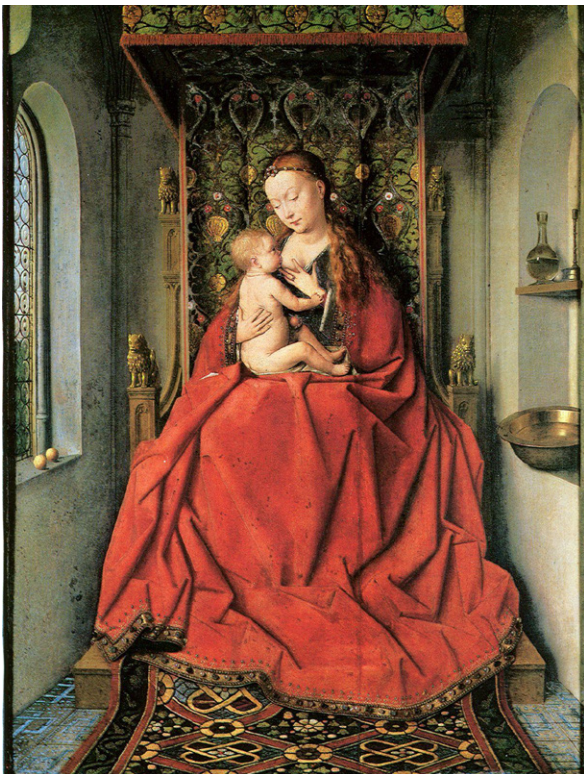


Imagem 1
Jan Van Eyck “Madona
de Lucca”, 1437. Acervo
do Städelches Kunstinstitut,
Frankfurt, Alemanha.

descreve como é possível ver a pintura de Jan Van Eyck “Madona de Lucca”, de 1437. Rilke escreve:

Absorvi-me na folha que ora estava aberta. Era a assim chamada “Madona de Lucca” de Jan van Eyck. A doce madona que, cingida por um manto vermelho, oferece o formosíssimo peito à criança, que mama absorta, com o corpinho empertigado. Aonde?.. Aonde? E de súbito, desejei tornar-me, com todo o ardor de que é capaz o meu coração, não uma das duas maçãs do quadro, não uma daquelas maçãs pintadas sobre o parapeito da janela: isso já me parecia algo demasiado para o meu destino. Não: tornar-me a suave, humilde, modesta sombra de uma daquelas maçãs era o desejo em que o meu ser inteiro se consumia. E, como se fosse possível realizar tal desejo ou como se bastasse esse desejo para se obter uma compreensão maravilhosamente segura, lágrimas de gratidão inundaram-me os olhos. (Rilke 2009, 62)

Rilke nos indica a possibilidade de se ver na sombra e não na luz! Na verdade são duas posições intrinsicamente conectadas, a leitura da sombra permite pensar a lógica da incidência da luz. Precisamos recuperar os espaços de sombra, dos que ficaram sem palavras, mudos, excluídos, invisíveis, expulsos de um mundo que tenta impor suas formas totalitárias de viver. O Brasil vive neste momento um naufrágio para dentro do coração das trevas. Foi reagindo a este espírito de necropolítica que o artista Eduardo Frota propôs, em Fortaleza, a exposição que nomeou “Revolver a Terra para semear

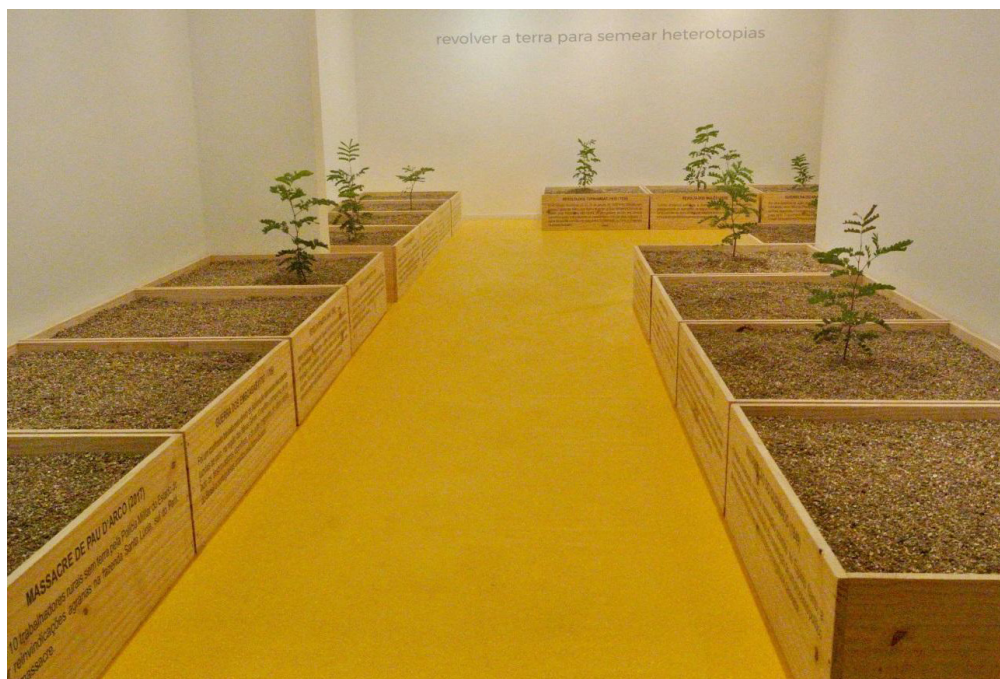


Imagem 2
Exposição “Revolver a Terra para semear heterotopias”, Fotografia Eduardo Frota.

Imagem 3
Exposição “Revolver a Terra para semear heterotopias”, Fortaleza, Fotografia Eduardo Frota.

heterotopias”.² Trata-se de uma intervenção propositiva que começa a acontecer de fato na inauguração. São 27 caixotes/territórios, (número de estados brasileiros). Cada caixote traz o nome de algum levante, revolta, conspiração desde o século XVI até o XXI (Revolta dos Tupinambás, Revolta dos Malés, Confederação do Equador, Inconfidência Mineira, Canudos, Recusa do Dragão do Mar em embarcar escravos para o sul, Coluna Prestes, manifestações de junho de 2013, Palmares, Passeata dos 100 mil em 1968. Em outra sala ao lado estão disponível 100 mudas de Pau Brasil onde o público irá plantar dentro dos caixotes/territórios. Diz o artista que:

Replantar a árvore que nomina o território é de uma forte simbologia de refundação do país a partir de sua constituição sócio/cultural com estes dados históricos. O Pau Brasil foi o primeiro ciclo econômico extrativista e o primeiro acontecimento de escravidão na América tropical pelos Europeus com os índios. Estes transportavam os paus de tintas nos ombros. Algumas tribos como os Tupinambás se rebelaram. Também é importante lembrar que o Pau Brasil impulsionou a indústria têxtil europeia principalmente a francesa e holandesa que junto com o ouro e prata da América Espanhola, dinamizou um mercantilismo extrativista de proporção global. (Frota 2019, 1)

Como diz Frota se trata aqui de replantar o Brasil heterotópico no Brasil real. Depois da exposição as mudas foram doadas para o movimento pró árvore e plantadas na cidade de Fortaleza.

Se seguirmos o espírito do fragmento benjaminiano que abre este texto constatamos que nosso desafio é encontrar palavras depois da destruição. Retornar para perto dos escombros e ir pacientemente tentar ler as cinzas que ainda ardem. Compromisso que temos de testemunhar o que dizem estas bocas de cinza, que tentam deixar rastros, resistindo ao apagamento e assim, nos ajudando a reorientar nossa navegação. Mas quem ainda está disposto a ler o texto destas cinzas? Elas nos queimam os dedos, os olhos, a alma. Mas seria possível recolher estes vestígios, arrancar esta palavra sem colocarmos os pés nas ruínas? A pergunta que se impõe é, portanto: que imagem é capaz de nos deter, de cavar um espaço de memória e escuta nos comprometendo com a função do testemunho?

É esta a função de um memorial, uma espécie de ruído de fundo perturbador que injeta desordem na ordem e progresso. Memorial como um ato de amor a verdade e a história, palavra que faltou no lema da bandeira brasileira, já que a inspiração positivista de Augusto Comte propunha literalmente: O Amor por princípio, a ordem por base e o progresso por fim. Jards Macalé canta parte desta história na sua canção “Positivismo”. Amor com suas lágrimas de Eros como uma estrela em chamas, dentro do coração das trevas destes tristes trópicos.

² Exposição de Eduardo Frota “Revolter a Terra para semear heterotopias”, de 2 de maio a 3 de julho de 2019, na Galeria Sem Título Arte, em Fortaleza.

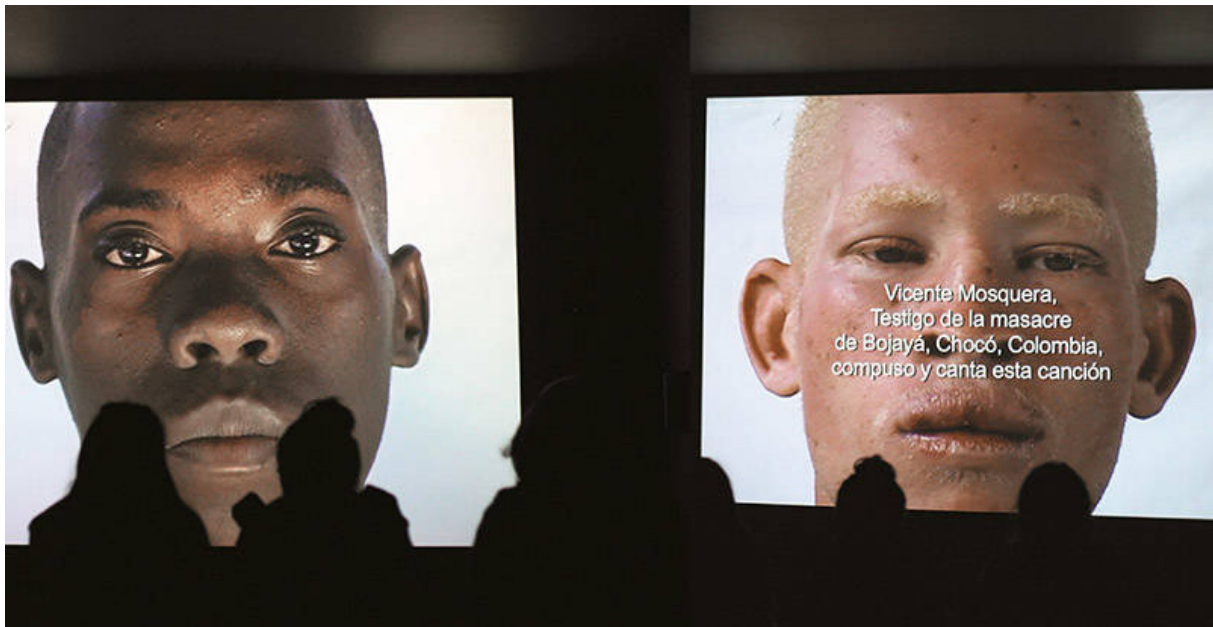


Imagem 4
Bocas de cinza, Juan Manoel Echavarria,
vídeo, 2004.

Alguns anos atrás, em uma viagem a Bogotá, conheci Juan Manuel Echavarria, artista colombiano que concebeu um trabalho comovente intitulado justamente Bocas de Cinza. O trabalho consistia em filmar os relatos trágicos de algumas vítimas da guerra colombiana. Ele percorreu grande parte da Colômbia recolhendo a história de alguns sobreviventes que narravam torturas, assassinatos de familiares e amigos através de canções. A câmera parada em close, as palavras entoadas em melodias/tristes nos contavam histórias soterradas. Nomearia estes trabalhos como *Memoriais Minimalistas*. Surgem isolados, tímidos, por vezes pela iniciativa de uma única pessoa, salvando assim o acontecimento de sua destruição e apagamento. Mas o Memorial só se instaura se a testemunha der forma e voz àquilo que presenciou. Surgem, portanto como pequenas nuvens de fumaça que apontam os responsáveis da destruição e o desespero e dor dos que sucumbiram. Cumprem a função de uma contra-imagem face ao cenário de destruição.

Um memorial abre espaço para palavras que tentam recuperar tantos lugares apagados de história. Nuvens de palavras densas pedindo passagem e abrigo, como as nuvens de Berndnaut Smilde. Estes vapores de esperança anunciam uma história por vir. Estas nuvens estão ali para serem recolhidas e multiplicadas por novas testemunhas. Testemunhar implica reconstruir linguagens, redesenhar gramáticas, inventar novos significantes. Surgem, portanto, sempre de forma inesperada e necessariamente como perturbação. Um Memorial não traz a narrativa definitiva mas antes nosso em falta com a imagem. Memorial como revolta diante do silêncio imposto pela violência de Estado. Memorial como causa de desejo, acionando nosso compromisso

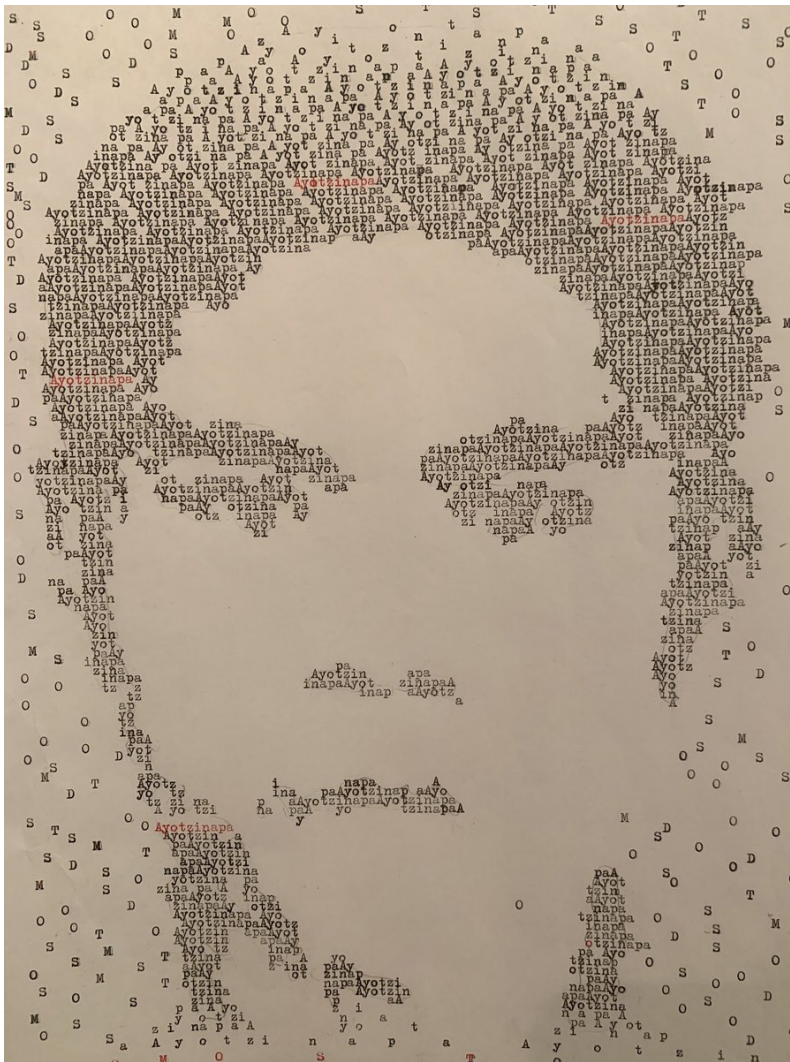


Imagem 5
Javier del Olmo, Exposição
Ecos Mecânicos — a máquina de
escrever e processos artísticos,
Museu de Arte Contemporânea,
USP, São Paulo. Fotografia
Edson Sousa.

diante da dor dos outros como evocou Susan Sontag. Nesta insistência de honrar o acontecimento rasurado quem sabe estas nuvens solitárias não se aproximam uma das outras e teremos então a chance de uma tempestade que venha lavar e remover a lama do esquecimento.

Será uma tempestade de linguagem, palavras para um memorial, com também o fez Javier del Olmo, artista argentino que recupera a imagem e a memória dos 43 estudantes mexicanos assassinados em 2014 pelas forças policiais quando se dirigiam a Cidade do México para a passeata comemorativa do levante de outubro de 1968. Ele reconstituiu a imagem de cada um deles com o nome da cidade que viviam AYOTZINAPA.

A prática psicanalítica desde Freud tem mostrado que podemos abrir novos horizontes se tivermos a chance de redesenhar nossas narrativas de vida. Dori Laub, em um artigo intitulado “Um evento sem testemunha: verdade, testemunho e sobrevivência” (Laub 1992) propõe três níveis de testemunho. 1. Testemunhar o evento traumático como participante direto. 2. Testemunhar a experiência traumática de outros. 3. Testemunhar o próprio processo de construir testemunho. É nesta ultima direção que quero



me deter um pouco em minha reflexão, na medida em que pensar sobre o testemunho implica ampliar nossa gramática de leitura dos rastros.

O Brasil carece de memoriais. O sangue é rapidamente apagado. Contudo, nestas horas é fundamental evocar a força de resistência de alguns que não fecham os olhos e bocas diante do horror. Se temos ainda alguma esperança de um futuro certamente ela se deve aqueles que não abandonam seus mortos e cuidam das narrativas que ficaram interrompidas. Memoriais mínimos como esta cena protagonizada por Camila residente no complexo do alemão e seus quatro filhos. Cada um trazendo o nome de uma criança assassinada neste ano de 2019. Todas negras, mortas em operações da Polícia Militar.

Kauê Ribeiro dos Santos, 12 anos, foi morto com um tiro de fuzil na cabeça em 7 de setembro de 2019, durante operação da Polícia Militar no Complexo do Chapadão no Rio de Janeiro

Kauan Rosário, 11 anos, foi atingido por um tiro em ação da Polícia Militar em Bangu, Rio de Janeiro. em 16 de maio de 2019.

Kauan Peixoto, 12 anos, morreu baleado durante ação da Polícia Militar na comunidade de Chatuba em Mesquita, Baixada Fluminense, Rio de Janeiro, em 18 de março de 2019.

Jenifer Cilene Gomes, 11 anos, baleada com um tiro de fuzil no peito quando voltava da escola em 14 de fevereiro de 2019 em triagem no Rio de Janeiro.

Agatha Felix — 8 anos, assassinada com um tiro de fuzil quando estava dentro de um Kombi com sua mãe em ação da Polícia Militar no Complexo do Alemão em 20 de setembro de 2019.

Sabemos que esta lista de nomes é imensa, remonta a história ainda viva da escravidão neste país, do racismo que herdamos e que está assustadoramente vivo em grande parte da população brasileira. Nosso futuro está em imagens como esta, um memorial mínimo, que é capaz de virar as costas para o monumento símbolo do Rio de Janeiro para mostrar nestes singelos cartazes, que eu nomearia como anti-monumentos, o texto das cinzas que não podemos esquecer. Mas que imagens são capazes de nos fazer parar?

Vejamos outra cena, que vou apresentar na imagem abaixo, a qual também nomeio como um memorial minimalista.

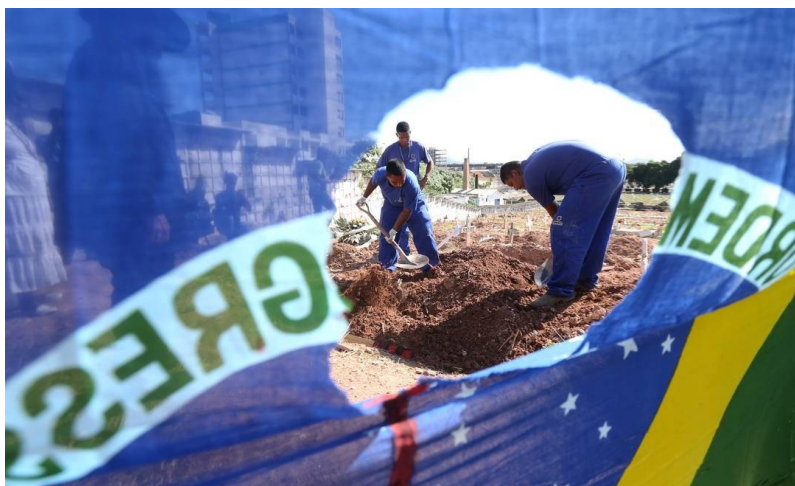


Imagem 7
Foto Guilherme Pinto,
Agência O Globo.

Um furo no meio da bandeira, entre a ordem e o progresso funciona como um olho testemunha no enterro de Luciano Macedo no Cemitério do Caju.

Esta cena começa em um dia de domingo, 7 de abril deste ano. O músico Evaldo dos Santos Rosa, 51 anos saía de carro com sua família para festejar um aniversário de criança em Guadalupe, na zona norte do Rio de Janeiro. Estava com sua esposa, seu filho de 7 anos e seu sogro. Ao passarem por um controle policial de soldados do exército são alvejados com 257 tiros sem nenhuma sinalização ou advertência (ficou conhecido como os 80 tiros), o que foi comprovado por inúmeras testemunhas. Simplesmente, foram “confundidos” com assaltantes que minutos antes haviam realizado um assalto na região e que fugiram em um carro de cor branca. O carro era branco mas o motorista era negro, o que não é indiferente neste relato. Mas vamos ver detalhadamente este

acontecimento, pois este nos indica que um episódio desta natureza segue a lógica da necropolítica, sustentada por discursos de autoridades públicas. O que fez com que os dez jovens soldados atirassem de forma irresponsável no pequeno carro popular branco, comprado a prestações por Evaldo? Atiraram com convicção e certamente alimentados por todos os discursos de seus governantes elogiando e estimulando policiais e militares a abaterem bandidos. Poderíamos estar diante do filme de Francis Ford Coppolla *Apocalypse Now*, versão para o cinema inspirado no *Coração das Trevas* Joseph Conrad, mas não, é um domingo de sol no Rio de Janeiro. Depois do massacre, um catador de papel, Luciano Macedo, tenta socorrer o menino de 7 anos, que sai de dentro do carro vendo o pai ensanguentado. Ele é alvejado também e morre uma semana depois. Pouco se fala dele e sabemos que foi enterrado em um cova comum no cemitério do Caju. Deixou a esposa que estava grávida de seu primeiro filho de 5 meses. Mas na figura de Luciano resgatamos o que ainda resta de humanidade nesta barbárie, o valor da solidariedade, em uma cena da mais atroz selvageria. Este detalhe do gesto deste humilde catador, tentando “recolher” o que ainda restava de vida neste cena me parece crucial nesta narrativa. Eram 12 os soldados e o primeiro tiro foi disparado pelo único oficial em cena, um tenente. Depois dele, seguiram os disparos insanos, de seus subordinados. Vemos aqui novamente o chefe autorizando o massacre. Mas, o que segue é ainda mais terrível. Quando Daiana Horrara, mulher de Evandro pede desesperadamente ajuda aos militares, estes debocham dela atestando assim um desprezo pela vida. Ali neste gesto, a ampliação em larga escala do que escreve Achille Mbembe da soberania assassina e sua necropolítica, decidem quem deve viver e quem deve morrer.

Pouco tempo depois, diante da repercussão do fato, o Comando Militar do Exército emite nota pública dizendo que o exército havia reagido a uma “injusta agressão”. Tentaram, em primeiro momento, justificar o crime como uma reação “legítima” a um carro de bandidos. Então, se fossem os criminosos em questão, este crime se justificaria? Pena de morte sem processo, sem julgamento? A reação seguinte das autoridades foi, então, de lamentar o acontecimento, sem a ênfase que a cena mereceria. Bolsonaro, sempre o primeiro a se manifestar em episódios como estes, quando criminosos são mortos, silenciou. Seis dias depois, fez uma polêmica declaração: “O Exército não matou ninguém, não, o Exército é do povo. A gente não pode acusar o povo de ser assassino não. Houve um incidente, houve uma morte. Lamentamos a morte do cidadão trabalhador, honesto, está sendo apurada a responsabilidade” (Jornal O Estadão 2019). Sim, responsabilidade apurada por Tribunal Militar desde que o presidente Michel Temer sancionou uma lei, em 2017, transferindo a esfera judicial deste tipo de crime, da justiça comum para a justiça militar, ou seja, eles serão investigados e julgados por membros da própria corporação.

Precisamos urgentemente multiplicar memoriais neste país para que a geração que virá depois de nós possa ler as cinzas de nosso tempo. É preciso lembrar aqui o depoimento de Claudio Guerra, ex-delegado do DOPS a Comissão Nacional da Verdade

sobre a Usina de Cana de Açúcar de Cambahyba em Campo de Goitacazes no Rio de Janeiro onde foram incinerados dezenas de corpos de presos políticos. Claudio Guerra conta detalhes de todas estas operações no livro publicado em 2012 “Memórias de uma guerra suja”. A maioria dos corpos vieram das sessões de tortura da casa da morte em Petrópolis, e que foi tombada pelo conselho municipal no final de 2018.. Entre os mortos que foram incinerados por Claudio Guerra estão Ana Rosa Kucinsky e seu companheiro Wilson Silva. Ana Rosa era professora da USP e irmã do jornalista Bernardo Kucinsky que muito escreveu sobre este desaparecimento nos livros *K* e “Você vai voltar para mim”. Também foram incinerados ali dirigentes históricos do PCB como João Massena Mello, Luiz Ignácio Maranhão, David Capistrano e Fernando Santa Cruz Oliveira, pai do atual presidente da OAB.

Em março de 2019, parte da Usina foi destruída e o Ministério Público do Rio de Janeiro abriu investigação para identificar os responsáveis. Estes atos de barbárie são uma espécie de segunda morte, um assassinato da memória e tudo isto acontecendo sob os nossos olhos. A trama é macabra. Os detalhes da descrição desta operação pode ser visitada na internet na documentação da Comissão Nacional da Verdade ou no livro de Claudio Guerra. Uma usina de cana de açúcar: herança colonial, de um Brasil escravocrata atualizando as lógicas de poder dos senhores de engenho. A usina de Cambahyba, hoje abandonada, pertencia a família de extrema-direita de Heli Ribeiro Gomes, vice-governador do estado do Rio no período de 1967 a 1971. Foi amplamente comprovada os benefícios que a família recebia pelos serviços prestados. Os corpos chegavam em sacos, muitos já mutilados. Escreve Claudio Guerra: “O forno nunca era desligado e as operações passaram a ocorrer no fim do expediente. Os resíduos virados em pó no forno da usina eram jogados numa piscina, que , na verdade, era um poço de vinhoto, resíduo da cana-de-açúcar, hoje usado para fazer adubo.” (Guerra 2012, 52)

Lógica de apagar os rastros, mas iremos sempre buscar as cinzas onde estiverem. A destruição que vivemos e viveremos nos próximos anos será extrema. Vamos precisar multiplicar memoriais, inventar novas estratégias de memória, multiplicar museus como o Museu das Imagens (in)possíveis da Associação Psicanalítica de Porto Alegre (APPOA). Criaremos espaços de vida nas frestas, nos buracos destas bandeiras, nas esquinas dos cemitérios, nas chaminés em ruínas. Precisamos inventar novos memoriais como fez o artista Fernando Piola no trabalho *Operação Tutoia*. Ele se apresentou na delegacia como um agente da secretaria de cultura do estado de São Paulo como voluntário para cuidar do jardim da delegacia de polícia da Rua Tutoia, onde funcionou o Doi-Codi (Destacamento de operações de informação — Centro de Operações de Defesa Interna). Trabalhou durante dois anos plantando só folhagens vermelhas. Seu jardim de sangue só foi destruído dois anos depois.

Nossos memoriais minimalistas se multiplicarão. Reuniremos estas nuvens de memória onde estiverem e traremos chuva que façam florescer novas folhagens vermelhas neste deserto que atravessamos. Vamos precisar revisitar todas estas imagens

no detalhe, e encontrar as palavras que ainda faltam como o fez Harun Faroucki em seu trabalho “A prata e a cruz”. Ali ele relê a história da violência colonial a partir da pintura “Descrição de Cerro Rico e da Cidade Imperial de Potosi” do Gaspar Miguel Berrio em 1758. O princípio do amor à verdade como furo entre a ordem e o progresso.

Bibliografia

Frota, Eduardo. 2019. *Correspondência pessoal*.

Guerra, Claudio. 2012. *Memórias de uma guerra suja*. São Paulo: Topbooks.

Jornal O Estadão. 2019. <https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,o-exercito-nao-matou-ninguem-afirma-bolsonarosobre-morte-de-musico-no-rio,70002789168>, acesso em 21 de dezembro 2019.

Laub, Dori. 1992. “An event without a witness: truth, testimony and survival”. In *Felman, Shoshana*.

Testimony, crises of witnessing in literature, psychoanalysis and history. New York: Routledge.

Rilke, Rainer Maria. 2009. *Testamento*. Rio de Janeiro: Editora Globo.

Nota biográfica

Psicanalista. Professor Titular aposentado do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Pós-Doutorado pela EHESS (Paris) e Université de Paris VII. Analista membro da Associação Psicanalítica de Porto Alegre. Professor visitante na Deakin University (Melbourne), Instituto de Estudos Críticos (México), De Paul University (Chicago). Autor entre outros do livro “Uma invenção da Utopia” (Lumme Editora, São Paulo), Freud: Ciência, Arte e Política em co-autoria com Paulo Endo (LPM, Porto Alegre).

Lattes iD

<http://lattes.cnpq.br/1950953469711761>

Morada institucional

Hilário Ribeiro 21/802. Porto Alegre RS Brasil.
CEP 90510-040.

Artigo por convite Article by invitation

Resemblance to Other Animals: Dispossessed Beings, Recounted Journeys and Other Memories

Semelhança a Outros Animais: Seres Despojados, Viagens Recontadas e Outras Memórias

ANDREW VALLANCE

Arts University Bournemouth — UK

avallance@aub.ac.uk

Abstract

Resemblance to Other Animals (16 mins, HD, 2019) is a memory work that considers locational effect and its recollection. Its key elements, images of encased taxidermy and a traveller's voice, offer different temporal plains and positions. The images were shot in the Horniman Museum's, London, natural history gallery and the recordings were inspired by work related travel, time away from home. These combined sensory streams, conjoined by narrative's reason, suggest temporal and spatial complexity and the partialness of remembrance. The Horniman Museum is a testament to the Victorian mania for collecting, which was also the time of the 'memory crisis' when Bergson, Freud, Proust and later Benjamin were proposing a new intuitive, individuated, understanding of memory. A museum collection creates history, a vision of the past, that is in itself a product of history. *Resemblance to Other Animals* juxtaposes this site with personal recollection, which relates a sense of place to identity and can challenge institutionalised positions, examining how this correlation can be conceptualised and represented.

This examination considers whether the artistic engagement with form and content can formulate a place of creative reckoning, were an imaginative exploration can occur and a *different* past can be discovered, and if these sensory and conceptual elements can create a memorable investigation that generates new readings.

Film and Memory | Museology | Optical-Unconscious | Practice-Based-Research | Experimental Film

Keywords

Resumo

Semelhança a Outros Animais (16min, HD, 2019) é um projeto de memória que considera o efeito da localização e a sua recordação. Os seus elementos-chave, imagens de animais empalhados e a voz de um viajante, oferecem diferentes planos e posições temporais. As imagens foram gravadas na galeria de história natural do museu *Horniman*, em Londres; e as gravações sonoras foram inspiradas em deslocações relacionadas com trabalho, tempo longe de casa. Esta junção de correntes sensoriais, juntamente com a razão narrativa, sugerem complexidade temporal e espacial, e a parcialidade da lembrança. O museu *Horniman* é um testemunho à mania Vitoriana do colecionismo, que foi também a era da “crise de memória” e quando *Bergson*, *Freud*, *Proust* e mais tarde *Benjamin* propuseram um entendimento novo, intuitivo e individual sobre a memória. Uma coleção de museu cria história, uma visão do passado, que é, em si, um produto da história. *Semelhança a Outros Animais* justapõe esta ideia com lembranças pessoais, que relacionam um sentido de lugar a identidade e conseguem pôr em causa posições institucionalizadas, examinando como esta correlação pode ser conceptualizada e representada. Esta investigação questiona se o envolvimento artístico com a forma e conteúdo podem formular um lugar de cômputo criativo, onde uma imaginação explorativa possa acontecer e um passado *diferente* possa ser descoberto, e se estes elementos sensoriais e conceptuais poderão criar uma investigação memorial que poderá gerar novas leituras.

Palavras-chave

Filme e memória | museologia | inconsciente-ótico | investigação baseada na prática | filme experimental

Memorious forms

Language has unmistakeably made plain that memory is not an instrument for exploring the past, but rather a medium. It is the medium of that which is experienced, just as the earth is the medium in which ancient cities lie buried. He who seeks his own buried past must conduct himself like a man digging. Above all, he must not be afraid to return again and again to the same matter; to scatter it as one scatters earth, to turn it over as one turns over soil. (Benjamin 2007 a, Introduction)

Resemblance to Other Animals (16 mins, HD, 2019) is a “work of [related] memory”, (Dubois 1995, 154) in which moving images, of the Horniman Museum’s historic taxidermy, and audio, narrated memories of travel’s navigation, offer different temporal plains and conceptual positions. These juxtaposed sensory streams suggest the partialness of recollection, how it oscillates and alters according to experience, and is ordered by narrative’s reason. This understanding poses a number of related questions: how can audio/visual work be imbued with something of this mental and visceral process and realisation; how does this search impact our understanding of memory’s invocation; furthermore, how can the experience of displacement be communicated, and what does autobiographical material contribute to this exposition?

Resemblance to Other Animals frames the Horniman Museum’s dioramas, in relation to spoken reflections, as memory sites. What is seen is found in one location, whereas what is heard ‘wanders’ aboard through experiential associations, interweaving remembrance and relationalism.

The traveler’s address suggests the complexity of individuated recollection. The creatures, when they inhabited their original realms, also had their own *temporal resolution*, a sense of time and place. In this there is a tension between spoken word and image, one that generates combined meaning, that reimagines the exhibits and the audio journey, and in doing so creates an imaginative space.

Memory is created in time and takes on different meanings at different times, as the historian E. H. Carr contends, “The past is intelligible to us only in the light of the present; and we can fully understand the present only in the light of the past.” (1961, 55) History, Foucault writes, is the “most erudite, the most aware, the most conscious, and possibly the most cluttered area of our memory; but it is equally the depths from which all beings emerge into their precarious, glittering existence.” (1974, 219) It has been posited that this interpretation suggests that History “has provided a way of thinking about what is in that particular place [memory]”, (Steedman 2001, 67) and to interrogate it we should not be “concerned with History as *stuff*”, but focus on its “process, as ideation, imaging and remembering.” (Ibid) This is a ‘place’ populated by people and their ideas and thoughts.

In considering “the collapsing of [twentieth century] History into personal, subjective memory,” R. J. A. Kilbourn proposes that it can be seen “via the photographic



Figure 1
The Horniman Museum, *Resemblance to Other Animals* (2019) © A. Vallance

image — an image that prompts the memory of another image, in an endless vista of *petite madeleines*.” (2012, 28) Through invoking Proust’s memorious catalyst Kilbourn draws us back to this now essential articulation of memory, indicating its continuing relevance, and positions the image as a palimpsest, part of a sequence of related recollections. Remembrance implies personal relations with what has been, and as time draws an event away, and its direct actuality decreases, memory evolves and alters with each recollective context and this process of reiteration contributes to the rationalisation and narrativizing of past experience.

In ‘Picturing Proust’ Benjamin observed that “an event remembered has no bounds, being simply a key to all that came before and all that came after it.” (2008, 128) Furthermore, he writes that “most of the memories we seek come to us as visual images. And even the things that float up freely from *mémoire involontaire* [which is “much closer to forgetting than what is usually referred to as memory” (Ibid, 127)] are largely isolated visual images — as well as being somewhat mysteriously present;” (Ibid) he contrasts this with *mémoire volontaire*, “the memory of the intellect.” (Kilbourn 2012, 215) In Benjamin’s thesis, as with Freud’s conception of the unconscious, that which settles upon us unexpectedly and is unbound by time and exists “beyond the reach of the intellect, but can enter consciousness as a result of a contingent sensuous association”, (Ibid) is prized and is the key to accessing all that cannot be forgotten.

The museum shows what has been deemed worth remembering and endeavours to

offer answers to related historical questions, whereas, Robert. A. Rosenstone states, “Historians are people who spend their lives answering questions that nobody has asked.” (1995, 267) Film also has this potential and through reflexive means, can suggest an “*intransitive middle voice*”, one that can operate between scholarship and poetry. (Ibid, 225) This idea positions filmmakers as active interrogators, who potentially can challenge history’s affirmation, re-imagine the archive’s composition, distilled memory and intervention, facilitate a place of thought, in which “experimental films help to re-vision what we mean by history.” (Ibid, 64) This ability, to show and encounter occurrence suggests that film is *imbued* with memory and cannot be understood without considering it as an essential part of its affect.

Film’s continuously moving frames, particularly when accompanied by sounds, are compelling and persuasive and appear to be the ideal medium for relating experience, revisiting all that has been, as Ben Brewster observes, “film has functioned as a machine to produce and reproduce what is outside the cinema as a set of memory images. These images are retrospective, but they are insistently immediate.” (1977, 48) All films relate to memory, in its cultural form, but not all films seek to *consciously* invoke it. The ability to convey what has been, suggest meaning, through form and content, more often than not *just* indicates a representation of another time and struggles to realise the nuance of memory, for example, the turns of tense and address that writing can offer.

Film has a controllable temporal and spatial facility, and when a film cuts into continuous durational time a radical displacement occurs, and all film plays with, in one way or another, this division. Film and memory’s generative affiliation is founded in films’ potential to propose multiple temporal and sensory plains, and when this consciously occurs, we are in the presence of *memory film*. Also, when a film is viewed, received, memory is also being experienced on more than one plain — Maya Deren states, “as we watch a film, the continuous act of recognition in which we are involved is like a strip of memory unrolling beneath the images of the film itself, to form the invisible under layer of an implicit double exposure.” (1985, 56) This duality can be actively acknowledged through reflective engagement, an awareness of memory’s affect and film’s process.

Interwoven thought

Benjamin, in ‘On the Concept of History’, writes that, “Thinking involves not only the movement of thoughts, but their arrest as well. Where thinking suddenly comes to a stop in a constellation saturated with tensions, it gives that constellation a shock, by which thinking is crystallized as a monad.” (2003, 396) He believed history must be challenged, its linear advance contested, there was an implicit desire to forsake that which has passed for History and to establish a new causal agency that declares “knowledge within the historical moment is always knowledge of the moment. In drawing itself together in that moment — in the dialectical image — the past becomes part of humanity’s involuntary memory.” (1999, 403) This has redeeming purpose that is bound up in aspirational emancipatory progress, and the arbiter of this, the historical materialist, must uncover

that history which is *mostly* hidden. It also suggests that memory is changeable, that it can be shaped by contextual parameters that service external imperatives.

The concept of the dialectical image juxtaposes visible occurrences to produce liberating effect. Benjamin did not attach creative example to his description, it is a matter for conscious appropriation, therefore it seems most apt to seek elaboration in contemporaneous and politically aligned work, such as Vertov's. This notion has continuing appeal and is still sought and applied, for instance to Hollis Frampton's (*nostalgia*) (1971) and Chris Marker's *La Jetée* (1962).¹ In time, ideas, like images, take on complimentary reference, producing different approaches and interpretations. The idea of questioning form's accepted progress, is still an inspiring one, even if this occurs in a minor register, and appears to be more personal than revolutionary. The residing connection is the desire to arrest thought — asking what occurred and why — to engender active engagement.

A critical sensibility is a means to think through (consciously and unconsciously) experience, and are a way to reencounter the world. Adorno, in 'Essay as Form', writes, "thought does not advance in a single direction, rather the aspects of the argument interweave as in a carpet" (1984, 160), a notion that chimes with Benjamin's advice, in 'One-way Street', that, "Work on a good piece of writing proceeds on three levels: a musical one, where it is composed, architectural one, where it is constructed, and finally a textile one, where it is woven." (2009, 65) Benjamin also brings a multifarious past into the present, a time denoted by the author, his or her work, and those who may encounter it. Adorno and Benjamin's compositional thinking, with its imagistic and expansive bent, its spatial and temporal dexterity, also offer insight into film's relationship with, and ability to convey, the process of thought.

Showing actuality, seeing serendipity run its course, suggests a form of reflective documentary, but *Resemblance to Other Animals* is also a work of reflexive remembrance. It is an experimental work, as indicated by its mode of address and conceptual orientation. For instance, reflexive documentaries, according to Bill Nichols, prompt "the viewer to a heightened consciousness of his or her relation to the text and to the text's problematic relationship to that which it represents." (1991, 60) He connects his formulation to 'counter-narrative' films, "'texts' that embody palpable contradictions that engage us diversely [by] dislodging the notion of an origin or center" (Ibid, 256) — a contextualisation that originated in Wollen's essay *Godard and Counter Cinema: Vent d'Est* (1972). Such works express hybridity, the coming together of different, but related elements, that together offer a perspectival encounter. This accounting for the past, can be understood as a work of imagination, one that presents a reflexive, relational and critical relationship between what is seen and heard.

¹ Rachel Moore suggests that Benjamin's "definition [of the dialectical image] articulates an apt description of Frampton's burning, then quivering, images." (2006, 57) Janet Harbord (2005) and Catherine Lupton (2017) also claim the dialectical image for Marker.



Figure 2
The Horniman Museum, *Resemblance to Other Animals* (2019) © A. Vallance

Resemblance to Other Animals is comprised of three ‘chapters’, that relate a traveller’s exploration. As it proceeds it becomes apparent that the image and sound ‘narratives’ are not *directly* synchronised. There is an apparent disconnectedness between what is seen and heard; the audio is not illustrative, as the recounted places are not seen, and being uncoupled from imagistic description the utterances develop their own exploratory impetus — neither the audio or visuals are overly privileged, an ‘equality’ that queries linear expectation. Also, their temporal frames differ, the images² show the museum before it is opened to the public, whilst its exhibits are being cleaned, whereas the duration of the traveller’s journey is lengthier, a matter of days rather than hours.

The form demands interpretation. The visuals and sounds may not seem to have *natural* affinity, the *mystery* of their assemblage requires investigation, but in time associative affiliations do present themselves. Of course, there will always be receptive variance, but *narrative intuition* searches for ‘sense’ and will determine some kind of complimentary reckoning. For instance, museum’s cleaner introduces another presence, she is a manual phantom gone before the museum opens, an external reminder, if one where needed, that the collection is not simply a site of display and learning,

² The film’s cinematographer, Babak Jani, shot its images on a Huawei Mate Pro 10, which has a Leica lens system. On a pre-shoot recce, we observed that if the gallery’s visitors wanted to record their experiences they largely did so on mobile phones. Therefore, this mode of camera was chosen for its experiential correlation and material register.

that it is also connected to all that happens beyond the galleries. Her movement, which is seen to optically divide, at times emphasises the non-diegetic words, as both exist outside of the collection's still perimeters and represent other temporal frames. The structural formulation alludes to remembrance's elasticity, how it produces its own cadence and attendant reason, allows space for ideas to adhere and engenders the necessity for active enquiry.

The museal window

Understanding dioramas as devices imbued with educational intentions allows us to consider them as products of *museographic transposition*, a transformative process in which content from the domain of scientific research is transformed and adapted to become embodied in the final installation of the physical exhibit in a museum. (Marandino et al 2015, 255)

Memory's related formulation, the acceptance of subjective reckoning, of different experiential plains, emerged towards the end of the nineteenth century, just as the Horniman Museum's exhibits started to be accumulated. Prior to this, Alison Landsberg writes, "Whether in the form of 'organic memory' or national history, memory in the nineteenth century was commonly imagined as collective, handed down from one generation to the next." (2004, 7) The development of a different (more individuated and therefore contemporary) understanding of history, one imbued with interpretation and preference, arose out of the nineteenth century's 'memory crisis' in which "the perceived discontinuities between the past and the future were questioned." (Radstone, 2000, 7) This was a conscious, even antagonistic, demarcation, (McQuire 1998, 121) one that was most distinctly expressed in the observational and intuitive models of memory and time, those created by Proust, Freud, Bergson and later Benjamin. As the twentieth century progressed a new understanding, in which history was seen as a "social process" formed of individuals (Carr 1961, 55), became accepted.

The memory crisis had partly occurred due to a mismatch between technological developments, societal changes and a historical narrative, which was perceived as being independent from such matters — Benjamin characterised this situation thus: history "displays its Scotland Yard badge", a procedural tendency "that showed things 'as they really were' was the strongest narcotic of the century." (1999, 463) Steedman suggests that that by the nineteenth century History had 'usurped the functions of memory', and that it 'might be understood as just one more technology of memory, one of a set of techniques developed [by the academy] in order that societies might remember.' (2001, 66) This debilitating acceptance of history's inevitability often leads to the seeking of solace in the past, but as E. H. Carr cautions this is 'a symptom of loss of faith and interest in the present or future.' (1961, 25) This foregrounds memory's subjective nature, the inference that it influences any reading, that history's record is the product of interpretation.

The Museum's Natural History Gallery first opened in 1901. Many of its original displays of taxidermy and skeletons, specimens that were accrued during the Victorian and Edwardian eras, are still on show. They are offered for the purposes of perusal, education and research, as dioramas are conceived as being a window to see nature through. (Kamcke & Hutter 2015, 13)

The images of the museum are located at the inception between the advent of 'subjective' memory, (Radstone 2000, 7) lens-based capture and the Victorian mania for collecting and mapping the world; Kenneth E. Foote states, artifacts are "important resources for extending the spatial and temporal range of human communication. This view implies attitudes toward the past, as well as visions of the future." (1990, 392) The exhibits appear to be suspended in time, but on closer inspection their temporal deterioration, anthropomorphised melancholy, becomes apparent.



Figure 3
The Horniman Museum, circa
1930 © Horniman Museum

The display cases, which are the original models, may seem cramped, compared to more modern iterations, but this antiquity suggests an evocative relational history. For instance, one of the few surviving photographs of the natural history gallery, taken in the 1930s, shows a familiar layout; a few of the visible creatures are now gone, as taxidermy was not a priority during World War II. For instance, a polar bear and moose were sold to a Southend photography studio and then devoured by moths. However, despite these absences it is still recognisable, as most of the details remain seemingly untouched.

The gallery may have a familiar appearance but, of course, it is not the same place it once was. Its stately fixtures and fittings, contents, may be unchanged, but their

presence has different connotations. Much can still be gleaned from visiting the Horniman's collections, but its dialogue with natural and cultural history, social place, has evolved, as have our expectations and the questions we would ask.

Transformative navigation

The museum is situated in the vicinity of the traveller's neighbourhood — it is been a well-known local attraction for more than a century now. The audio journey begins with the familiarity of home, before travelling, for the purposes of employment, into lesser known territories, alighting in a provincial coastal town.

Travel and home, and the connection between them, creates a space, between familiarity and all that lies beyond its known limits — Giuliana Bruno writes, “As with any travel effect, a nomadic archive of images became a touching map of personal views. A museum of emotion pictures. A haptic architecture. A topophilic affair.” (2002, 354) No journey is ever purely geographic, all travel throws into relief all that has proceeded it and even the most work bound journey has the possibility of chance encounter and imaginative intervention.

The text's inspiration is autobiographical, born out of curiosity, the desire to process and relate all that was encountered — for history is known in reflection, as “All history is the history of thought.” (Carr 1961, 21) Reflecting on autobiographical intent, the polymath Hollis Frampton observed, “I understand the word autobiography to mean: writing one's own life. But perhaps, as with so much Greek, our text is corrupt. I would rather understand it to mean: life, writing itself.” (2006, 255) This suggests that reflective existence is located in the relationships that accrue with time, often seemingly incidental incidents, which have personal resonance, whose interest is focused and developed through narrative appreciation.

Journeys can produce a sense of displacement and discontinuity, has the creature's fixity attests to, but for an individual this is also an opportunity for discovery. According to Benjamin flâneurs and gamblers can locate the potential, the “intoxication” that is to be found “in the city of opportunity.” (2005, 146) He may have been relating the excitement of the urban environment, but traces of this encounter can also be located, all be it in a reduced form, in other places.

The featured destination is not directly mentioned in the text. However, if the viewer really desires to know its location, Bournemouth, there are obvious *clues* that can provide the answer. The related experience may be inspired by this town, but all it suggests is not unique to just one place — the sense of being displaced, with the implied reflection on being, is a unifying sensation, that is provoked by leaving home.

Provincial destinations may share national proximity, but they can feel the most disconcerting, particularly when the capital is your home. On visiting, there is a realization that all that has become familiar is in fact not a national standard, that habitual knowledge is regionally informed, that the semblance of recognizability, coupled with linguistic

awareness, can feel alienating. This sense of being out-of-alignment emphasizes difference and requires cultural and social recalibration. Seaside towns have their own particular constitution, which alters according to the time of year, the ‘rock-pool’ effect being visible out-of-season, when its indigenous inhabitants are truly exposed. The forsaking of ‘easy’ recognition throws our sense of self into relief, invokes a perception of being *out* of time, which summons and refocuses seemingly unrelated memories.

On arrival, after you have orientated yourself — developed an embryonic sense of the streets and who loiters there — accommodation needs to be sought. Over-night travel requires a temporary berth and the hotel room was conceived to address this need and offer a degree of standardised comfort; details may differ according to location and budget but the desired basics remain the same. These are neutrally appointed spaces; whose very *characterlessness* defines their appeal. They are a space apart, liminal places, distinctly separate from the omnipresence of work and the insistence of home. And even the rudimentary, without obvious estimable comforts, can be a refuge and offer space for thought.

Within this field of production, the travelogue or psychogeographic investigation invariably features an omniscient narrator, usually male, who is commenting on all he encounters, offering an *academic* critique of social and cultural conditions, which emphasises his analytical disconnectedness, whereas *Resemblance to Other Animals* adopts a different, altogether more individual register.³ Benjamin writes, that “the more natural the process by which the storyteller forgoes psychological shading, the greater becomes the story’s claim to a place in the memory of the listener, the more completely is it integrated into his [or her] own experience.” (2007 c, 91) He also suggests that ‘storytelling is always the art of repeating stories, and this art is lost when stories are no longer retained.’ (Ibid) He believed that the distracting post-Great War clamour meant that story reception and retention was “unravelling”. This notion reiterates that memory is founded in its retelling, and further to this, relatability is essential for retention and all that may constitute a memorable story should in some way evoke empathy in the listener.

All that is heard

Resemblance to Other Animals’ text is in the form of spoken word verse. The style of delivery developed through creative exploration, the need to connect the retelling of experience with its rendition, wanting to find a way of *speaking* about all that was encountered — the non-events, minor infringements, irreverent asides — in a way that was appropriate, in keeping with all that occurred, which did not take the role of a critical examiner, but addressed the found scene as a displaced equal.

³ The cinematic essay is invariably a vehicle for educated male observation from its origins with Buñuel’s *Las Hurdes: Tierra Sin Pan* (*Land Without Bread*, 1933) through its developmental turn, films like Marker’s *Lettre de Sibérie* (*Letter from Siberia*, 1958), Debord’s *Critique de la séparation* (*Critique of Separation*, 1961), Godard’s *2 ou 3 choses que je sais d’elle* (*Two or Three Things I Know About Her*, 1967) and continues to attract this form of knowing intonation.

The spoken refrain — quizzical, probing, relatable — explores everyday happenstance, the mundanity and joy of budget travel and employment, for “boredom is the dream bird that hatches the egg of experience.” (Ibid) In this way, the words indicate that these experiences are being reviewed at another time and place. It is observationally *and* emotionally driven, formulated to temporalize the text, evoke internal *and* external space and their connectedness.

The voice, which dominates the audio, is not that of the author’s, but is that of a fellow artist, Terence Humphrey. He is familiar with my London, but not with the described location. His vocal interpretation became another layer of related memory, with the implied slippage between points-of-view.

The spoken words are augmented by a sonic hinterland, which was created with Humphrey, when I first encountered him he was a DJ who had honed his skills on pirate radio, and Danny Dixon, who is another London based DJ.⁴ It is an experiential soundscape of sensorial invocations, that emphasise the relational aspect of all that is heard, as if the viewer had tuned into a personal late-night broadcast. These sounds know no bounds, connecting new experiences with older ones, adding to their associative reference. Such occurrences are now usually heard in headphone solitude, but they sometimes still bleed into the public realm through an ajar window or even a passing car. They are locatable, the sound of a city, a portable and relatable memory of time and space.

All such sessions comprise of selections of tracks, mixing sounds and interludes, and are performances, live occurrences, exercises in taste, which are conjoined by implicitly and explicitly expressed thought. The traveller’s low tones, sotto voce delivery, invokes a sense of presence, which develops an inter-personal relationship between the spoken words and the listener. His intimate tones also suggest he is addressing absent individuals, who are alluded to in the text, friends and lovers (past and present), that his shared thoughts are a way of anchoring himself in all he knows, remembers, and reasserts where he would rather be, where he will return to.

The past is with us, now

How can memory and imagination be differentiated? Sartre suggests that “what distinguishes memory from imagination is not some particular feature of the image but the fact that memory is, while imagination is not, concerned with the *real*.” (War-nock 1987, 34) Furthermore he stated that “if I recall an event of my past life, I do not imagine it, I *remember* it”, (Sartre 2004, 181) asserting that this is a real action. This matter is further complicated if considered within the context of a work of art, particularly as “memory and imagination overlap and cannot be wholly distinguished”

⁴ I have known Terence Humphrey and Danny Dixon since the late 1980s. I first met them at Time Warp Records, Croydon, a shop that Terence managed. At that time, we DJed together as I Ching. More recently, we have DJed as DAT. The audio production for *Resemblance to Other Animals* is the first time we have collaborated in this manner.

(Warnock 1987, 12), because even within the imaginative realm we are constrained by that which we know. This suggests that memory is within both past and future (“the living future and the imagined future”), (Ibid, 34) that the past is “one mode of real existence among others” (Sartre 2004, 181), and that it is embedded within reality — a notion that echoed Bergson’s belief, therefore it follows that if a memory is altered, for whatever reason, it becomes, by degrees, a work of imagination, because memory is built upon that which is known.

This understanding originated in philosophy and literature, has subsequently been examined by film, is now proven by neuroscience. The contemporary efforts to map memory’s composition indicates instinctive reasoning’s profound realisation, an understanding that preceded the molecular evidence, as Proust and Freud prized unconscious memories, perceiving them to hold more revelatory importance, personal *truth*. As Eric Kandel, the Nobel Prize winning biologist, observes, “[the] idea that different aspects of visual perception might be handled in separate areas of the brain was predicted by Freud at the end of the nineteenth century.” (2006, 303) And where novelists and philosophers once led filmmakers now follow.⁵

Sight has always been entwined with memory, as Bertrand Russell writes, in *Analysis of Mind* (1921), “memory demands images.” (Cited in: Warnock 1987, 20-21) Mary Warnock, in *Memory*, suggests that this philosophical privileging of images originated with Aristotle: “there is something in us like a picture or impression.” (Ibid, 15) This is further emphasised by Frances Yates, who writes, “Simonides’ invention of the art of memory rested not only on his discovery of the importance of order of memory, but also on the discovery that the sense of sight is the strongest of all senses.” (1992, 19) The linking of memory and image is based in an empirical truth, that when we see an image, we instinctively understand it has discernible pastness, as it represents a time before our encounter.

Optical documentation, and in film’s case its durational presence, allows for close appraisal and can represent that which is not usually seen or remembered. Considering photography’s unique potentiality Benjamin writes; “[only] photography, with its aids (slow-motion sequences, close-ups), will tell him [the spectator], how people really are. Only photography can show him the optical unconscious.” (2008, 176) The invention of the camera allowed all that was previously unnoticed to be revealed. This facility, Richard Allen writes, also “redeems aspects of shared experience and invests it with new

⁵ It is worth noting that a number of films have inspired and influenced contemporary investigations. In 2013 American scientist Steve Ramirez succeeded in planting a false memory in a mouse’s brain (“Creating a False Memory in the Hippocampus”, *Science*, 26.07.2013, Vol. 341 no. 6144, 387-391) to further understand what is known about our memory’s capacities, and inspiration for his experiment was derived from cinema: he stated that “Hollywood has asked these questions before; here’s a lab that studies memory. Maybe I can get better insight into these movies [he references *Total Recall* (Verhoeven, 1990) and *Inception* (Nolan, 2010), amongst others, films that actively suggest more than one time frame] and at the same time get some fundamental insight into how memory works.” (Beck, 2013)

Figure 4
The Horniman Museum,
Resemblance to Other Animals
(2019) © A. Vallance



inter-subjective experience” (1987, 233), as the image takes on collective possibility. Benjamin, regarding the emergence of photography in the nineteenth century asserted that “Humanity” has produced “the symbol of memory; it has invented what had seemed impossible; it has invented a mirror that remembers.” (1999, 688) Photographs and film connect to what has been, its history, and place it in a distinct and recognisable temporal relationship.

The work’s durational images represent layers of being, the overlay of suggestive and relational connectiveness. The display cases’ multi-layered reflections, superimpose and relate diverse creatures, relate an uncanny relationship between this scene and other physical and temporal worlds. These images may not be as still as photographs, but through extended observation their visual complexity, an uncontrollable refracted *free-for-all* of geometric and figurative plains, becomes truly apparent. The act of looking differentiates “punctum-like” details (Mulvey 2006, 184) — Barthes originally described this effect thus, “Occasionally (but alas all too rarely) a ‘detail’ [of a photograph] attracts me. I feel that its mere presence changes my reading.” (1982, 42) This sensation suggests something unexpected that moves and alters perception, which arguably can also be found in some images that have movement, such as these.

Informed authorship allows for the crossing of temporal planes, the filtering of experience through a subjective realm of historic and conceptual intersections. Steadman writes, that in “the practices of history and of modern autobiographical narration, there is the assumption that *nothing goes away*; that the past has deposited all of its traces, somewhere, somehow.” (2001, 76) An awareness that an exploration of places exposition, experiential time, within the realm of personal happenstance, as Bergson thought, “we pluck out of duration those moments that interest us, and that we have gathered along its course.” (1911, 288) In remembering we reaffirm our sense of what has been, we shape our past and make the present confirm to this vision.

Warnock suggests there is a widely held belief that “the sense of personal identity that each of us has is a sense of continuity through time”, (1987, 75) and that a “person

and ‘his’ [or ‘her’] past are one and the same.” (Ibid, 63) But how is this past expressed and to what purpose?

The past’s purchase on all that follows may be grasped, but this does not necessarily mean it is *truly* accepted; there is a desire to seek that, which might authenticate, in some way, our existence, confirm our place and belonging, the story we tell ourselves and others. This sense of being can be formed through personal memories and more expansive histories. It can also be sought and articulated through other sources, such as film, which mediate experience and become a means to offer articulated purpose.

The images, from the museum, show once displaced creatures, the accompanying audio does not explain these scenes, but imagines all that might be derived from a passage of travel. Both elements follow their own trajectories, giving relatable sonic and visual expression to thought’s rhythms and imagination’s curiosity. Through their compounded resonance, something of memory’s inclination and associative cast is suggested, a creative correlation, an active encounter, that offers a distinct memorious form.

Bibliografia

- Adorno, T. W. 1984. ‘The Essay as Form’, Hullot-Kentor, B. and Will, F. (trans.). In *New German Critique*, No. 32, Spring — Summer
- Allen, R. W. 1987. *The Aesthetic Experience of Modernity: Benjamin, Adorno and Contemporary Film Theory*, New German Critique, no.40, Winter
- Barthes, R. 1982. *Camera Lucida*, (Howard, R. trans), London: Vintage Books
- Beck, T. 2013. ‘Inception-Style Memory Experiment Performed on Mice was Inspired by the Movie Total Recall’, Fast Company labs, 07.08.2013, [online] available at: <http://www.fastcolabs.com/3015419/inception-style-memory-experiment-performed-on-mice-was-inspired-by-themovie-total-recall> [accessed 15 July 2014]
- Benjamin, W. 2008. ‘Brief History of Photography’. In *One-Way Street and Other Writings*, Underwood, J. A. (trans.) London: Penguin Books
- Benjamin, W. 2007 b. ‘On Some Motifs in Baudelaire’. In *Illuminations*, Arendt, H. (ed.), Zohn. H (trans.), New York: Schocken Books
- Benjamin, W. 2007 c. ‘The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov’. In *Illuminations*, Arendt, H. (ed.), Zohn. H (trans.), New York: Schocken Books
- Benjamin, W. 2009. ‘One-way Street’. In *One-way Street and Other Writings*, Underwood, J. A. (trans.), London: Penguin Books
- Benjamin, W. 2003. ‘On the Concept of History’. In *Walter Benjamin: Selected Writings*, Volume 4, 1938-40, Eiland, H. and Jennings, M. W. (ed.), Jephcott, E. and others (trans.), Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press
- Benjamin, W. 1999. *The Arcades Project*, Eiland, H. and McLaughlin, K. (trans.), Cambridge, Massachusetts/London: Harvard University press
- Benjamin, W. 2007 a. *Walter Benjamin’s Archive*, Marx, U. Schwarz, G. Schwarz, M. Wizisla, E. (ed.), Leslie, E. (trans.) London: Verso
- Benjamin, W. 2005. ‘The Path to Success, in Thirteen Theses’. In *Walter Benjamin: Selected Writings*, 1927-1930, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press
- Bergson, H. 1911. *Creative Evolution*, Mitchell, A. (trans.) London: Macmillan

- Bergson, H. 2004. *Matter and Memory*, Paul, N. M. and Scott Palmer, W. (trans.), New York: Dover Publications
- Brewster, B. 1977. 'The Fundamental Reproach (Brecht)', Cine-Tracts, 2, Summer
- Bruno, G. 2002. "Atlas of Emotion: Journeys". In *Art, Architecture, and Film*, London & NY: Verso
- Carr, E. H. 1961. *What is History?*, 2nd ed., London: Penguin Books
- De Lauretis, T. 2008. *Freud's Drive: Psychoanalysis, Literature and Film*, Basingstoke: Palgrave Macmillan
- Deren, M. 1985. 'Cinematography: The Creative Use of Reality'. In *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, 3rd ed., Mast, G. Cohen, M. (ed.), Oxford: Oxford University Press
- Dubois, P. 1995. 'Photography Mise-en-Film'. (Kirby, L. trans). In Petro, P. (ed.), *Fugitive Images from Photography to Video*. Indiana: Indiana University Press
- Frampton, H. 2006. 'Mental Notes'. In *On the Camera Arts and Consecutive Matters: The Writings of Hollis Frampton*. Jenkins, B. (ed.), Cambridge, Massachusetts, MIT Press
- Foucault, M. 1974. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. London: Routledge
- Freud, S. 1925. 'A Note upon the "Mystic Writing Pad"'. *General Psychological Theory*. London: Simon & Schuster
- Foot, K. E. 1990. *To Remember and Forget: Archives, Memory, and Culture*. American Archivist, Summer
- Harbord, J. 2009. *Chris Marker: La Jetée*. London: Afterall
- Huyssen, A. 1995. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. London and New York: Routledge
- Kandel, E. R. 2006. In *Search of Memory: The Emergence of a New Science of Mind*. New York/London: W. W. Norton & Company
- Kamcke, C. & Hutter, C. 2015. 'History of Dioramas'. In *Natural History Dioramas: History, Construction and Educational Role*. Tunnicliffe, S. D. & Scheersoi, A. (ed.) New York/London: Springer
- Kilbourn, R. J. A. 2012. *Cinema, Memory, Modernity: The Representation of Memory from Art Film to Transnational Cinema*. London: Routledge
- Landsberg, A. 2004. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press
- Lupton, C. 'Chris Marker: In Memory of New Technology', *Chris Marker: Notes from the Era of Imperfect Memory*, [online] available at: <http://www.chrismarker.org/catherine-lupton-in-memory-of-newtechnology/> [accessed 15 March 2017]
- Marandino, M., Achiam, M. & de Oliverira, A. D. 2015. 'The Diorama as a Means for Biodiversity Education'. In *Natural History Dioramas: History, Construction and Educational Role*. Tunnicliffe, S. D. & Scheersoi, A. (ed.) New York/London: Springer
- Moore, R. 2006. *Hollis Frampton: (nostalgia)*. London: Afterall Books
- McQuire, S. 1998. *Visions of Modernity: Representation, Memory, Time and Space in the Age of Camera*. London: Sage Publications
- Mulvey, L. 2006. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books
- Nichols, B. 1991. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press
- Radstone, S. 2000. 'Working with Memory: An Introduction'. In *Memory and Methodology*. Radstone, S. (ed.) Oxford: Berg
- Rosenstone, R. A. 1995. *Visions of the Past: The Challenge of Film to our Idea of History*. Cambridge, Massachusetts/London, England: Harvard University Press
- Sartre, J. P. 2004. *The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination*. Webber, J. (trans.), London/New York: Routledge
- Steedman, C. 2001. *Dust (Encounters: Cultural Histories)*. Manchester: Manchester University Press
- Warnock, M. 1987. *Memory*. London: Faber & Faber
- Yates, A. F. 1992. *The Art of Memory*. London: Pimlico

Biographical note

Andrew Vallance is MA Film Practice Course Leader, Arts University Bournemouth. His doctoral thesis, *Memories Made in Seeing* (Royal College of Art), examined films that represent memory and, in turn, make memories, and how they inform our understanding of remembrance and its depiction. He co-founded Contact (contactscreenings.co.uk), co-curating *Contact: A Festival* (Apiary Studios), *Assembly: A Survey of Recent Artist Film & Video in Britain 2008-13* (Tate), published articles (MIRA), Sequence) and contributed to and convened symposia (AAH, MeCCSA). His artistic practice, which has been shown in numerous venues (Whitechapel Gallery, International Film Festival Rotterdam), considers questions of relational and locational identity and memory.

ORCID iD

[0000-0003-3840-6236](https://orcid.org/0000-0003-3840-6236)

Acknowledgements and funding

Arts University Bournemouth
Wallisdown, Poole, BH12 5HH, UK
RTK Conference Funding.

Recebido Received: 2019-09-09

Aceite Accepted: 2020-02-27

Obsolescência e reinvenção: o estudo de caso sobre João Maria Gusmão e Pedro Paiva

*Obsolescence and reinvention: the case study
of João Maria Gusmão and Pedro Paiva*

FILIPPO DE TOMASI* & MAURA GRIMALDI**

*Universidade Nova de Lisboa / Faculdade de Ciências Sociais
e Humanas / Instituto de Comunicação da NOVA — ICNOVA
detomasi.filippo@gmail.com

**Universidade Nova de Lisboa / Faculdade de Ciências Sociais
e Humanas / Instituto de Comunicação da NOVA — ICNOVA
mauragrimaldi@gmail.com

Resumo

A presente investigação analisa algumas peças da dupla dos artistas portugueses João Maria Gusmão e Pedro Paiva a partir dos debates relacionados com a Arqueologia dos *Media* e a historiografia artística, através dos conceitos de *zombie media* (Hertz e Parikka 2012), obsolescência (Elsaesser 2018) e reinvenção (Krauss 1999a, 1999b). Elegendo como obras fulcrais as projeções *Pôr do Sol*, *Camelos no Egito*, *Torneira*, *Quadrado branco a saltar sobre quadrado verde*, *Neve* e *Laranja Verde* (2017-2018), pretendemos evidenciar de que forma esses artistas rompem com uma lógica de uso comum e normativa dos dispositivos. Tendo em consideração os projetos anteriores, maioritariamente baseados na reativação de mecanismos obsoletos como as películas 16mm, Gusmão e Paiva continuam a refletir sobre uma noção pré-digital da imagem. No caso das obras consideradas na presente investigação, configura-se uma única instalação composta por diversos projetores de imagem fixa que, após os seus

sistemas originais terem sido alterados, passam a simular uma imagem animada. Essas obras referem-se a uma dimensão arqueológica dos princípios do cinema e dos primeiros dispositivos óticos, engendrando um ambiente repleto de carga imersiva e debatendo sobre a percepção e o corpo do observador em relação ao espaço expositivo. Recupera-se uma experiência de encantamento do indivíduo mediante os grandes planos de cor, a ilusão analógica do movimento e a ficção temporal. Como estratégia de análise comparada, evocar-se-á outros exemplos do campo artístico, nomeadamente as produções dos artistas Francisco Tropa e Rosângela Rennó.

— Palavras-chave

Arqueologia dos *Media* | Reinvenção | Obsolescência | Projetor de Diapositivos | *Zombie Media*

— Abstract

The current research is based on the debate related to Media Archaeology — through concepts such as zombie media (Hertz and Parikka 2012) and obsolescence (Elsaesser 2018) — and artistic historiography — reinvention (Krauss 1999a, 1999b) — to analyse the production of the Portuguese artistic duo João Maria Gusmão and Pedro Paiva. Choosing as fundamental works to reflect about such conceptions the recent pieces *Pôr do Sol*, *Camelos no Egípto*, *Torneira*, *Quadrado branco a saltar sobre quadrado verde*, *Neve* and *Laranja Verde* (2017-2018), we intend to investigate how the two artists break with the logic of common use of the devices. Taking into account their previous projects, mostly based on the reactivation of obsolete mechanisms, such as 16mm films, Gusmão and Paiva continue to reflect on a pre-digital notion of the image. The pieces selected for this investigation constitute a set of fixed-image projectors, presented as a single installation. However, after their original systems have been changed (hacking), they simulate an idea of animated image. These pieces refer to an archaeological dimension of the principles of cinema and the first optical devices, such as magic lanterns, recreating an immersive environment and discussing the observer's perception and body in relation to the exhibition space. It recovers an experience of enchantment through the large planes of color, the analogical illusion of movement and the temporal fiction. As

—
Keywords

a strategy of comparative analysis, other examples in the artistic field will be evoked such as the practice of the artists Francisco Tropa and Rosângela Rennó.
 Media Archaeology | Reinvention | Obsolescence | Slide Projection | Zombie Media

Tudo aquilo que a nossa
 civilização rejeita, pisa e mijá em cima,
 serve para poesia
 [...]

 Pessoas desimportantes
 dão pra poesia
 qualquer pessoa ou escada
 [...]

 O que é bom para o lixo é bom para a poesia
 (Barros 2010, 146-47)

Cores, formas geométricas, formas elementares, formas animadas. Uma laranja semelhante a um entardecer. Um lusco-fusco sobre um fundo bicolor. Círculos brancos, quando deslocados, tornam-se neve. Quadrados dentro de quadrados, que nos fazem lembrar Josef Albers, e tantos outros artistas modernos e contemporâneos. A laranja (está sobre a mesa?) não é apenas uma laranja, recorda-nos Paul Cézanne. Eis algumas das sugestivas imagens que pertencem a seis distintas projeções da dupla de artistas portugueses João Maria Gusmão e Pedro Paiva, elaboradas entre 2017 e 2018. Projeções que entrelaçam referências, diálogos, cromatismos, figuras e movimentos, a formar uma única instalação imersiva na exposição *Um cão com uma cauda notável* (2018) na Fortes D'Aloia & Gabriel | Galpão em São Paulo¹.

Laranja Verde, uma dessas obras, apresenta uma esfera a ocupar quase todo o plano com fundo azulado e que, pouco a pouco, ganha nuances cromáticas. A “Laranja” deixa de ser laranja, e ganha tons verdes. O seu movimento é marcado pelas diferenças de coloração. O olhar é atraído automaticamente para uma segunda projeção:

¹ Além das referidas peças, fazem parte da exposição *Um cão com uma cauda notável* uma série de quinze esculturas em bronze patinado expostas nas salas adjacentes às projeções. Todavia, para o objetivo deste trabalho, essas obras não serão analisadas.

Pôr do Sol. Outro círculo oscila entre o vermelho e o amarelado e migra do centro superior do plano em sentido descendente, até sumir na parte inferior da imagem marcada por um horizonte.

A atmosfera evocada pelo poente, bem como a coloração, associam-se a *Camelos no Egito* — cenário de três pirâmides sobre um plano alaranjado. Uma paisagem desértica, um tanto inóspita e metafísica, ecoa Giorgio De Chirico, até sermos surpreendidos por um vulto que paira por cima da projeção, figurando a silhueta de um camelo.

Em contraponto aos tons quentes e ao calor, evocado sinestesicamente por um poente e por um deserto, apresenta-se, em oposição complementar, o frio da *Neve* a cair suavemente. Pequenos e irregulares pontos brancos de luz, de diferentes tamanhos, e em velocidades distintas, cruzam o nosso olhar. *Quadrado branco a saltar sobre quadrado verde*, por sua vez, consiste numa projeção na qual um quadrado verde é inscrito dentro de uma moldura azulada. O caráter geométrico abstrato torna-se coadjuvante diante da graça provocada por um pequeno polígono que pula de um canto para o outro, e que desestabiliza, com algum humor, o tom sóbrio da construção quadrilátera.

Finalmente, a instalação *Torneira*, que é talvez a projeção que exige um dos sistemas mais sofisticados, combinando dois movimentos distintos: o abrir e fechar da torneira e, conseqüentemente, o informe feixe de água a escorrer.

Em todos os casos referidos, os títulos das obras são descritivos, e tentam rapidamente circunscrever o fenómeno apresentado. Cada peça parte de maquinarias de imagem fixa que, após terem os seus sistemas originais alterados, simulam figuras animadas. Passamos da inscrição no universo da imagem fixa para a tecnologia que constitui as variações cromáticas e cinéticas. O espetador depara-se com aparelhos que já não são de uso comum e que sofreram algumas alterações para imergir numa nova dimensão e criar um outro universo de referências e formas. São aparelhos resgatados da transitoriedade e da decadência imposta pela nossa sociedade. Como observa o historiador estadunidense Jonathan Crary, na contemporaneidade presenciamos um constante aceleração das atualizações tecnológicas e

Da produção de novidades [o qual] incapacita a memória coletiva e significa que a evaporação do conhecimento histórico não mais precisa ser imposta de cima para baixo. As condições cotidianas de comunicação e acesso à informação garantem o apagamento sistemático do passado como parte da construção fantasmagórica do presente. (2014, 69-70)

Uma aceleração que conduz a um apagamento do passado no presente, eliminando os rastros do que passou. Mas então como pensar o uso de tecnologias descontinuadas industrialmente num contexto de alta “demanda por substituição ou aprimoramento”? (Crary 2014, 66). Quais as consequências de tais escolhas? Será sob a luz das disputas marcadas pela obsolescência das tecnologias e dos dispositivos que analisaremos algumas das produções artísticas contemporâneas. Igualmente, será a partir de uma

perspetiva da Estética e Arqueologia dos *Media* que aprofundaremos as operações mais recentes da dupla João Maria Gusmão e Pedro Paiva. Como é que esses projetos problematizam a dimensão da obsolescência e da imagem técnica? Como é que o conceito de obsolescência, e o trabalho desenvolvido por esses artistas, se relacionam com outras importantes noções, tais como *zombie media* e *Do It Yourself (DIY)*? Como podemos pensar a relação, as diferenças e semelhanças, entre esses projetos e os de outros artistas em esferas semânticas próximas?

Obsolescência dos *media*

Em termos linguísticos, a palavra “obsolescência” é difundida na maioria dos idiomas ocidentais preservando uma raiz comum: por exemplo, em francês e inglês existe *obsolescence*, em italiano usa-se *obsolescenza*, em alemão encontra-se *obsoleszenz* etc.². Partindo desta base comunicativa partilhada, numa análise arqueológica da etimologia notamos que, segundo o dicionário de língua inglesa Cambridge, o adjetivo *obsolete* indica alguma coisa que “não [está] mais em uso, tendo sido substituída por algo mais novo e melhor ou mais em voga” e ainda “algo não mais necessário” (Cambridge Dictionary s.d., Tradução nossa). Etimologicamente, a palavra é composta pelo prefixo *ob* com o significado de “contra” e *solèscere*, derivado de *solere*, ou seja, “ser habitual”. Delineia-se, portanto, que o termo “obsolescência” se refere a um objeto ou conceito que já não é de utilização habitual. Em linha com a área de investigação deste artigo, acrescentamos que a palavra é utilizada para identificar um aparelho substituído por uma evolução tecnológica que determinou o seu abandono³. Desta forma, o termo pode ter um valor negativo: à luz de uma dimensão económica em referência ao sistema capitalista, os constantes desenvolvimentos e atualizações implicam descartes tecnológicos.

Embora a reflexão etimológica determine um primeiro nível de compreensão, do ponto de vista dos estudos dos *media*, nomeadamente no que concerne ao campo da Arqueologia dos *Media*, esse conceito manifesta múltiplos significados. Esquematisando o pensamento de Thomas Elsaesser, desenvolvido no seu ensaio “Arqueologia das Mídias como poética da obsolescência” (2018), encontramos quatro possíveis visões: inicialmente o termo propunha uma carga negativa em relação a um “discurso económico-tecnicista do ‘progresso através da destruição criativa’”; de seguida, passou a ter um peso crítico de perspetiva marxista no momento da criação da “obsolescência

² Contudo, é interessante sublinhar que em alguns idiomas europeus o termo é substituído por outros sinónimos com diferente origem etimológica. A título exemplificativo, em francês utiliza-se indiferentemente a palavra *désuétude* em referência a obsolescência, enquanto em alemão parece ser mais usado o termo *veralterung*.

³ Acrescente-se, ainda, que a nível semântico na língua portuguesa, bem como na inglesa, a palavra obsolescência é utilizada no campo das ciências naturais, sendo que o termo técnico indica um “órgão (ou parte deste) que se apresenta relativamente pouco desenvolvido ou nítido” (Porto Editora 2014, 1139).

programada”⁴ e a sua contestação nos anos cinquenta⁵; chegando a uma reformulação positiva como “resistência heróica à aceleração implacável e, no processo, tornou-se prova do valor daquilo que não é mais útil”; mais recentemente, definiu-se por uma convergência das esferas do sustentável e da reciclagem e, simultaneamente, por um “apelo eloquente por uma filosofia orientada pelo objeto e por um novo materialismo da singularidade e autossuficiência do ser” (Elsaesser 2018, 250). Além desta reconstrução do desenvolvimento e do alargamento dos significados do termo, Elsaesser sublinha que, a partir dos primeiros anos do século XXI, quer a historiografia artística quer a área de estudo dos *media* tem tido em consideração a posição de objetos e tecnologias em desuso dentro da produção da arte contemporânea⁶.

Entre os vários autores da literatura artística, o pensamento de Rosalind Krauss é de fundamental importância. Com efeito, esta autora abordou questões sobre o obsoleto e a reinvenção dos *media* principalmente em dois textos de 1999: *A voyage on the North Sea. Art in the age of the post-medium condition* e “Reinventing the medium”. O primeiro é um livro que desenvolve uma perspectiva crítica à produção do artista Marcel Broodthaers, enquanto o segundo texto apresenta-se como uma aprofundada análise dos trabalhos em projeção de diapositivos de James Coleman. Embora o processo artístico difira bastante, tanto para datações como para objetivos, Krauss enfatiza uma dimensão filosófica da obsolescência que retoma o pensamento de Walter Benjamin⁷. Segundo a autora, estes artistas utilizam tecnologias em desuso para desvendar a potencialidade codificada e cristalizada no momento da criação de uma forma tecnológica, isto é, para encontrar os caminhos que foram excluídos pelos discursos padronizados de utilização do *medium*⁸. O processo de descerramento é permitido e reafirmado, efetivamente, no momento da “queda na obsolescência dos estágios finais de desenvolvimento” do *medium* (Krauss 1999a, 45, Tradução nossa).

4 Com o conceito de “obsolescência programada” entende-se a estratégia pela qual um determinado produto tecnológico tem um ciclo vital predefinido. Tal conceito encontra-se nos artigos que o agente imobiliário estadunidense Bernard London publicou a partir de 1932 como auspiciada medida governativa para sair da Grande Depressão, mas que nunca foi implementada (Hertz e Parikka 2012, 245). Contudo, a nível privado, a estratégia da “obsolescência programada” foi aplicada no âmbito da indústria automobilística, na mesma época dos textos de London. Como refere a artista Paige Sarlin, foi elaborada por Alfred P. Sloan, diretor da General Motor, e difundiu-se também por outras áreas, nomeadamente as ligadas à fotografia e ao cinema (Sarlin 2015, 12).

5 Relembra Elsaesser que os críticos ao sistema consumista após a Segunda Guerra Mundial atacavam a obsolescência programada, “considerando-a perdulária e imoral” (2018, 250). Esta posição parece ter voltado recentemente no debate público e político. Por exemplo, na Resolução de 4 de julho de 2017 do Parlamento Europeu são indicadas, em defesa dos consumidores, algumas “Medidas relacionadas com a obsolescência programada” (Parlamento Europeu 2017).

6 Entre vários exemplos, salientamos o número cem da revista norte americana *October*, intitulada especificamente *Obsolescence: a special issue* (Krauss et al. 2002).

7 Com efeito, Walter Benjamin no seu texto “Pequena história da fotografia” de 1931 aponta que através da obsolescência se pode libertar o carácter criativo da imagem fotográfica (2013, 232), determinando a construção de uma nova linguagem estética.

8 Também Elsaesser manifesta um ponto de vista semelhante quando admite que “a poética da obsolescência” define visões utópicas do potencial não realizado ou perdido dos *media*, referindo-se ao ensaio de Benjamin intitulado “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia” de 1929 (Elsaesser 2018, 260, 264).

Krauss sublinha, portanto, a libertação das potencialidades do *medium* para além da sua configuração histórico-social: o aparelho desvincula-se das regras e dos ditames da sua própria utilização para entrar num universo de novas associações e relações. Nesta perspetiva, parece evidente a associação com a ideia que a autora tem de *medium*: o termo não identifica apenas um instrumento técnico e as suas especificidades materiais, mas antes se caracteriza por uma série de interações. Krauss considera “um *medium* como um conjunto de convenções derivado das (mas não idêntico às) condições materiais de um dado suporte técnico, convenções a partir das quais se desenvolve uma forma de expressividade que pode ser tanto projetiva quanto mnemónica” (Krauss 1999b, 296, Tradução nossa). No contexto artístico, a obsolescência é vista, deste modo, como a possibilidade de ultrapassar a fisicalidade de uma tecnologia, para reinventar o *medium*, ou seja, para repensar e construir novas práticas para além das que têm historicamente condicionado a utilização dos suportes tecnológicos.

A fim de enquadrar melhor esta perspetiva, evidenciamos alguns aspetos do trabalho de James Coleman apresentados pela autora. O artista irlandês abandonou a pintura para adotar, a partir dos anos setenta, suportes como filme, fotografia e vídeo, realizando as suas primeiras experiências com o projetor de diapositivos já em 1972. Todavia, Krauss escolhe analisar as obras realizadas nos anos oitenta e noventa, onde identifica uma dupla dimensão retrospectiva na utilização da imagem: por um lado, a linguagem em desuso da fotonovela e, por outro, a dimensão comercial e publicitária. Conjuntamente, temos que lembrar que este discurso de Krauss sobre a obsolescência é mais abrangente, não se limitando ao aparelho de *slides*, mas antes à reinvenção da própria imagem fotográfica entendida como *medium*. A tal propósito, no ensaio “Reinventing the medium” encontramos a seguinte afirmação: “a fotografia funciona na linha das suas tentativas anteriores de autodestruição, tornando-se, sob o disfarce da sua própria obsolescência, aquilo que deve ser chamado de um ato de reinventar o *medium*” (Krauss 1999b, 296, Tradução nossa).

Se a análise de Krauss se concentra em operações onde as imagens fotográficas — em forma de diapositivo — são criadas pelos artistas, existe um outro fenómeno que podemos considerar referente à obsolescência deste aparelho: a apropriação das imagens. Sob este aspeto, consideremos a peça *Imagem de Sobrevivência* (2015) da artista brasileira Rosângela Rennó (Imagem 1). Trata-se de estantes, em que cada uma abriga quatro projetores Kodak, e bandejas sobressalentes carregadas com outros diapositivos. As películas foram adquiridas em feiras de segunda mão, confirmando o gesto de apropriação — uma constante na prática de Rennó. As imagens representam cenas da vida privada que aos poucos se amalgamam devido ao tautocronismo e aos enquadramentos entrecruzados. O aparelho ainda segue um uso normativo — projetar as imagens na parede — mas o resultado altera as suas condições regulares: as imagens são sobrepostas, deixando de ser facilmente reconhecíveis. Os lugares, as figuras e os objetos revelam-se esmaecidos, as projeções aparentam estar à beira do desaparecimento. Para o curador João Silvério essa instalação “cria uma imagem residual” que evoca uma “relação quase espectral com a memória” (Silvério 2015, 2).

Embora Rosângela Rennó trabalhe recorrentemente com a fotografia, não é uma produtora de imagens fotográficas no sentido mais restrito, experimentando igualmente com o texto, o vídeo e a instalação. Segundo o crítico e curador Moacir dos Anjos, a artista “[p]refere ater-se ao vasto inventário de imagens já existentes”, elaborando em sentido foucaultiano “uma *arqueologia* e uma *genealogia* da fotografia, situando-a como parte integrante de um sistema de saberes e valores que ancora formas de poder em sociedade, as definidas como as difusas” (2006, 2). Para a artista brasileira, a obsolescência e o trabalho com aparelhos óticos anacrônicos relacionam-se especialmente com os modos de receção, compartilhamento e profusão de fotografias ao longo do século XX. O espectador não assiste a uma subversão do *medium* tecnológico, mas sobretudo a um interesse que se foca na questão da sobrevivência de imagens já existentes.



Imagem 1
Rosângela Rennó. *Imagem de Sobrevivência*.
Vista da exposição na galeria Cristina Guerra
Contemporary Art, 2015. © Rosângela Rennó.
Fotógrafo: Bruno Lopes. Cortesia
de Cristina Guerra Contemporary Art,
Lisboa.

O ato de apropriação e recolha de objetos e imagens fotográficos relaciona-se em parte pelo contacto com a obra de Andreas Müller-Pohle. Rennó relembra como a leitura de um dos textos de Müller-Pohle, “Information strategies” (1985), discorrendo sobre uma “ecologia da informação”, foi importante para a sua prática. No ensaio, o autor sugere uma postura crítica a partir da “reciclagem e revitalização da informação consumida” e da “reintegração de informações ‘residuais’ no ciclo das comunicações” (Müller-Pohle 1985, Tradução nossa)⁹. Aqui o “residual” pode ser entendido também como uma espécie de desperdício, de descarte, até mesmo de lixo, se levarmos em conta que na versão em inglês do texto é usada a palavra *waste*. Associamos tal ideia ao verso “o que é bom para o lixo é bom para a poesia” (Barros 2010, 147), fragmento do poema de Manoel de Barros, publicado em 1974. É justamente essa passagem que a artista escolheu para se referir à sua obra. Poderíamos pensar “aquilo que sobra”, e/ou não está mais incluído num ciclo de atividade, como uma espécie de obsolescência, e afirmar que *Imagem de Sobrevivência* é um procedimento de reinserções de informações obsoletas.

Zombie media e reinvenção material

Nas páginas anteriores, a nossa análise referiu-se principalmente às tentativas de subversão do efeito visual normativo: os artistas operam uma reconstrução e reapresentação das convenções da imagem fotográfica. Salientámos, ainda, a problemática da obsolescência, partindo de uma esfera próxima da sustentabilidade, da ecologia material e da informação. Contudo, além da mera utilização desta tecnologia obsoleta, alguns autores contemporâneos manifestam interesse por um outro fenómeno. O artista canadiano Garnet Hertz e o crítico finlandês Jussi Parikka identificam peças de artistas que revelam uma reconfiguração do *medium* a nível técnico-material, e que eles reconhecem sob o termo de *zombie media*. O conceito, elaborado no ensaio homónimo de 2012, refere-se a operações que, partindo de um material tecnológico em desuso, intervêm no sistema, alterando as suas funções. Para os autores, esses artistas aplicam a técnica do *circuit bending*, isto é, a manipulação de mecanismos internos dos *media* por amadores e utilizadores, e não pelos peritos de determinada tecnologia. As caixas pretas, pelas suas especificidades técnicas, “são muitas vezes inutilizáveis quando se tornam obsoletas ou se partem” (Hertz e Parikka 2012, 428, Tradução nossa)¹⁰. Entendidas como um sistema fechado, elas não permitem a visibilidade do seu interior, o qual não é conhecido *a priori*, mas apenas pelo resultado que produzem.

Ao intervir nestes mecanismos, os artistas inserem-se em duas posições: a do *DIY*

⁹ O termo ecologia reaparece como nome de uma das obras de Rosângela Rennó intitulada *Pequena ecologia da imagem* (1988). Esta peça marca um dos primeiros procedimentos de apropriação fotográfica que a artista realizou ao longo da sua trajetória (Rennó s.d.).

¹⁰ Nesta perspetiva, o investigador Miguel Leal insiste que “[t]rabalhar com uma tecnologia obsoleta significa amiúde que o grau de especialização e dependência aumentam proporcionalmente ao seu envelhecimento” (Leal 2011).

e a do *hacker*. Com o primeiro conceito define-se a manipulação de qualquer aparelho de forma completamente autodidata (Hertz e Parikka 2012, 426), subvertendo as funções originais para outras utilidades. Já o segundo termo prevê um interesse e um desejo em superar as convenções e os limites impostos pelo aparelho. Acrescentamos ainda que *hacker* — vocábulo usado geralmente em referência à informática e à internet — identifica autores com um aprofundado conhecimento dos sistemas e dos funcionamentos ocultos que, em alguns casos, se propõem encontrar falhas ou problemas. Portanto, os artistas parecem estar inseridos nestas duas esferas, uma vez que, mesmo quando não dispõem de ferramentas técnicas necessárias, repensam os limites do aparelho. Experimentações como “o *hack* dos *hardware* e outros exercícios de ‘hacktivism’” devem ser pensados também “como métodos artísticos contemporâneos que resistem à obsolescência programada da indústria”. (Strauven 2018, 186, Tradução nossa)

Nesta perspectiva, *zombie media* ocupa-se “de *media* não apenas fora de uso, mas ressuscitados para novas utilizações, contextos e adaptações” (Hertz e Parikka 2012, 429, Tradução nossa). Notamos que a expressão “novas utilizações, contextos e adaptações” pode remeter também para a “reinvenção” elaborada por Krauss. O paralelo vai para além de uma dimensão puramente conceptual que privilegiava a imagética do *media*, isto é, de rutura com os usos normativos. Abre-se um novo caminho: o ressuscitar implica uma nova “operabilidade dos dispositivos refinalizados, ainda que muitas vezes completamente inúteis e sem finalidades últimas”. (Strauven 2018, 186, Tradução nossa)

Contudo, as alterações que levam à reinvenção material do *medium*, se por um lado abrem novas funcionalidades, por outro não o suplantam completamente. O dispositivo obsoleto não desaparece mas permanece fisicamente, uma vez que as modificações são efetuadas nas suas componentes internas, e percebidas só quando ele é ativado. Os *medium* levam sempre consigo parte das convenções que os definiram durante o seu percurso histórico-social¹¹. Mesmo que o aparelho perca as suas operabilidades antigas, ele mantém, através da sua aparência, a evocação de um tempo passado. Desta forma, o *zombie media* manifesta-se como um presente/futuro no qual as suas novas funcionalidades convivem com o seu passado convencional e normativo. Evidencia-se uma desconjuntura linear da atualização tecnológica pela coexistência de diferentes dimensões histórico-temporais no/do aparelho.

O estudo de caso: Gusmão e Paiva

Desde 2001, João Maria Gusmão e Pedro Paiva desenvolvem projetos no campo das artes visuais e dialogam com outras linguagens de carácter literário e pseudocientífico. Ao longo de quase duas décadas, as obras inserem-se num discurso definido pelos

¹¹ Reportamos aqui um recente exemplo: o “It’s ok”. Um novo modelo de *walkman* promovido por NINM Lab que apresenta funcionalidades e aparência similares ao aparelho dos anos oitenta, mas com algumas modificações, como a possibilidade de gravar o som e fones *bluetooth* (NINM LAB s.d.).

autores como “ficções filosófico-poéticas” (citado em Fundação EDP s.d.), mergulhando em áreas próximas, por exemplo, à Patafísica de Alfred Jarry, ao método intuitivo de Henry Bergson, e ao grupo literário francês dos anos vinte e trinta Le Grand Jeu¹². No que se refere ao recurso material, a produção de Gusmão e Paiva prioriza a utilização de imagens técnicas analógicas, entre elas fotografias e filmes 16 e 35mm, para além da produção de esculturas e instalações. A escolha deste material não é inócua; pelo contrário, os artistas utilizam-no propositadamente. Numa entrevista com o curador Miguel Amado, admitem que essa tipologia não foi escolhida por oposição à tecnologia digital, “mas pela característica de verosimilhança que a imagem analógica produz” (Amado 2006, 20). Sob este ponto de vista, instala-se a possibilidade de uma chave de leitura múltipla através da utilização de fotografias e filmes: “por um lado, enquanto construção falsa dentro da narrativa ilusionista, isto é, o truque de magia, ou, por outro lado, enquanto representação de um acontecimento ficcional factual, isto é, a qualidade verdadeira do que está a ser filmado num espectáculo de magia” (Amado 2006, 22). Com base nesta breve declaração podemos extrair uma das principais características da produção destes autores: o jogo entre o real e a ficção da/na imagem. Tomemos como exemplo o filme *3 sóis* de 2009: o espetador assiste a uma condição improvável de uma paisagem com a presença de três astros luminosos. A montagem fílmica, que deriva de uma sobreposição da película, permite desestabilizar completamente o que vemos, num curto-circuito virtual que implica a subversão epistemológica. Assim como em *A coluna de Colombo* (2006), um filme no qual um homem cria uma estrutura do equilíbrio impossível, precisamente uma coluna de ovos. As imagens apresentam um evento, onde o diálogo entre real e ficção cria um campo de forças que põe em questão o sistema ótico analógico como gerador de conhecimento e verdade.

A relação entre a imagem produzida e o *medium* utilizado é recíproca uma vez que a investigação sustenta o uso da tecnologia obsoleta (produção foto-fílmica), e vice-versa. Todavia, como indica o curador Mark Nash, parece existir uma subtil “descontinuidade surrealista” no trabalho de Gusmão e Paiva:

Existem pouquíssimas conexões entre, por exemplo, a imagem aproximada de um ovo, pessoas adormecidas num comboio japonês a alta velocidade, três sóis sobrepostos numa paisagem marítima e assim por diante. Exceto se eles [os artistas] estão a tentar criar algo do estranhamento e da desorientação originária que os primeiros filmes mudos teriam criado nos seus primeiros espetadores. (Bloemheuvel e Guldemond 2016, 20, Tradução nossa)

¹² Para uma noção mais abrangente de outras influências literárias e filosóficas, sugerimos a leitura do catálogo *Experiments and observations on different kinds of air* (2009) com textos de vários autores como Honoré Balzac, Fernando Pessoa, Paul Valéry, entre outros (Checa et al. 2009).

Segundo o autor, a utilização que a dupla faz do filme analógico retoma questões ligadas à potência imagética dos exórdios do cinema¹³. Posição próxima à do curador Pedro Lapa quando afirma que os filmes da dupla “remontam a outro tempo”, ou seja, “o do advento da imagem-movimento e da radical alteração que instituiu na compreensão da substância da própria imagem, [o que] implica o seu retorno selectivo e crítico noutra contexto histórico”. (2005, 17)

Embora a crítica tenha focado a atenção, nomeadamente, nos filmes, as últimas obras produzidas por estes dois artistas revelam características que entrelaçam e ampliam as questões apresentadas. As projeções descritas na abertura deste ensaio, *Pôr do Sol*, *Camelos no Egipto*, *Torneira*, *Quadrado branco a saltar sobre quadrado verde*, *Neve* e *Laranja Verde* — que abreviamos como *P*, *C*, *T*, *Q*, *N* e *L* — compõem uma única instalação, utilizando máquinas antigas. Sempre que são exibidas, apresentam disposições distintas. Desta forma, as peças foram apresentadas em três diferentes espaços em 2018: na exposição coletiva *Estudos do Labirinto* no Planetário Calouste Gulbenkian de Lisboa, e nas exposições individuais *Green Orange* na galeria Sies + Höke de Düsseldorf e, na já citada, *Um cão com uma cauda notável*, em São Paulo (Imagem 2).



Imagem 2

João Maria Gusmão e Pedro Paiva. *Um cão com uma cauda notável*. Vista da exposição em Fortes D'Aloia & Gabriel | Galpão, São Paulo, 2018.

© João Maria Gusmão e Pedro Paiva. Photo: Eduardo Ortega. Cortesia de Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo/Rio de Janeiro.

¹³ Desde as primeiras peças da dupla, a literatura crítica reconhece um paralelo com os primeiros filmes mudos, como o de Georges Méliès e os dos atores Charlie Chaplin, Buster Keaton e Harold Lloyd. É interessante ainda sublinhar uma correspondência com o pensamento de Krauss quando, ao analisar os filmes produzidos por Marcel Broodthaers, reconstrói uma relação com as origens do cinema de Auguste e Louis Lumière, David Wark Griffith e, também, Charlie Chaplin (Krauss 1999a, 42-43).

O espetador encontra-se diante de obras que podem ser consideradas como imagens em movimento. Mas então qual seria a particularidade destas peças em relação à produção anterior? Começamos pelos próprios instrumentos de produção de tais imagens. Como já foi referido, as diversas obras partem de projetores de imagem fixa alterados que simulam uma imagem animada. A principal diferença situa-se no aparelho, uma vez que nas operações anteriores, o projetor era utilizado de forma neutra, ou seja, em correspondência com a utilização comum e social de projeção de películas. Como exemplo, poderíamos retomar outra peça de Gusmão e Paiva, intitulada *O grande jogo* (2005) e integrada na exposição *Intrusão: the red square* no Museu Nacional de Arte Contemporânea — Museu do Chiado, em Lisboa. A obra funcionava através de um projetor de diapositivo, mas embora as 19 imagens subintituladas manifestassem uma dimensão enigmática e paródica, a utilização do dispositivo não diferia da normativa. Não obstante, com *P*, *C*, *T*, *Q*, *N* e *L* assistimos a uma modificação da engenharia original, remodelando a lógica da caixa preta através de práticas próximas do *DIY* e do *hacker*. Os mais diversos elementos — discos perfurados, filtros coloridos, fitas metálicas, etc. — intervêm em tempo real nas imagens fixas, tornando-as cinemáticas. Acrescentamos ainda que, durante uma conversa com João Maria Gusmão no dia 18 de novembro de 2019, o artista referiu a intenção de criar obras “de luz contínua” ao repensar o aparelho em sintonia com a *camera obscura*. Este dispositivo ótico, progenitor das imagens técnicas, funciona através de um furo estenopeico que permite a passagem da luz e a criação de uma imagem invertida. A transposição em imagem mantém as características dos objetos, como o cromatismo e o movimento, sem a mediação de suportes foto-fílmicos.

Portanto, notamos que, ao analisar estas peças, o plano teórico deve ter em consideração a arqueologia do cinema e dos dispositivos óticos, entre os quais ressalta também, a lanterna mágica. A associação pode resultar previsível, mas vale a pena constituir uma ligação com este instrumento surgido no século XVII¹⁴. Ambos, com efeito, por meio de adição de algumas peças, conseguem obter certas sensações cinéticas. Porém, não é apenas uma questão material que se delineia nas operações de Gusmão e Paiva, uma vez que parecem (re)apresentar uma dimensão imersiva. Retomando o entretenimento, a ilusão e a persuasão das lanternas mágicas, os dois artistas colocam em evidência a experiência de encantamento do indivíduo mediante a ilusão analógica do movimento.

Encontramos aqui uma afinidade com a prática de outro artista português, Francisco Tropa. Entre as suas diferentes operações, queremos ressaltar as que foram expostas no contexto da 54^a Bienal de Veneza — *ILLUMInazioni* (2011) com a exposição *Scenario*. No pavilhão português, o artista exibiu várias peças, esculturas e sete aparelhos de

¹⁴ A lanterna mágica era um aparelho de projeção descrito em 1646 pelo jesuíta alemão Athanasius Kircher no seu livro *Ars Magna Lucis et Umbrae*. Através de uma lente, uma fonte luminosa e uma imagem sobre vidro, era possível reproduzir imagens ampliadas sobre uma parede ou uma tela.

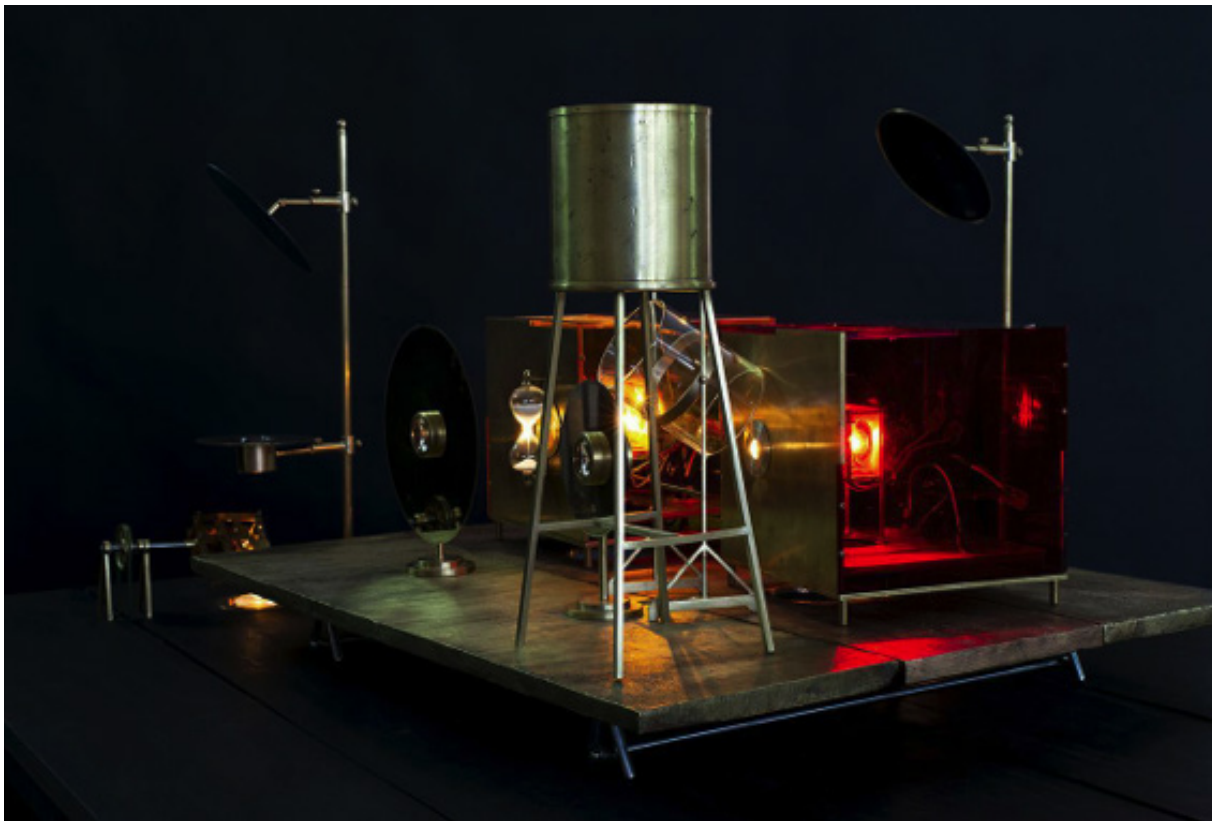


Imagem 3

Francisco Tropa. *Farmácia*. 2019. © Francisco Tropa. Cortesia do artista e das galerias Jocelyn Wolff, Gregor Podnar e Quadrado Azul.

visualização. Estes últimos eram máquinas de projeções — mais uma vez parecidas com as lanternas mágicas — compostas por diversos elementos: transformadores, ventiladores, lâmpadas, lentes e outros materiais (folha seca, água, areia, inseto, filamento incandescente). As projeções bidimensionais obtidas através destes últimos elementos resultavam invertidas — desta forma, por exemplo, as gotas de água de uma das esculturas não caíam, mas subiam. O artista encenava imagens que, nas palavras do curador Sérgio Mah “são estranhas e encantatórias; uma experiência do espanto que produz oscilações entre o reconhecível e o indiscernível, como um limbo perceptivo onde as pré-concepções vacilam ou perdem sentido” (2011, 12). O espanto é ampliado, como nas obras da dupla, quando nos apercebemos que as máquinas de Tropa não “reproduzem o movimento”, ou melhor, não são projeções fílmicas, mas antes o movimento é realizado em tempo real pelos mesmos objetos, é um movimento “de luz contínua”.



Imagem 4

João Maria Gusmão e Pedro Paiva. *Um cão com uma cauda notável*. Vista da exposição em Fortes D'Aloia & Gabriel | Galpão, São Paulo, 2018. © João Maria Gusmão e Pedro Paiva. Photo: Eduardo Ortega. Cortesia de Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo/Rio de Janeiro.

Com estes modelos chamados “lanternas”¹⁵, ao artista interessava “acentuar a ideia de um mecanismo em movimento que emitia um feixe de luz com uma certa cintilação, com um certo grau de magia, de encantamento” (Tropa 2014, 49). O movimento proposto por estas obras pretende, também, desestabilizar a dimensão cronológica da experiência do espectador. Como o próprio Tropa admite: “os diferentes mecanismos pressupunham sempre a tentativa de dar a ver formas diferentes da medida do tempo” (Tropa 2014, 49). Nesta perspectiva, as imagens das lanternas são claras referências a um pensamento sobre o tempo (Mah 2011, 12), cruzando-o com aspetos visuais e óticos que extrapolam uma iconografia. Misturam-se assim medidas de duração estandardizados — o escorrer dos grãos de areia — e irregulares — a subida não padronizada da água.

¹⁵ Os primeiros aparelhos de projeção eram chamados pelo artista de “farol” e foram apresentados na exposição homónima na Galeria Quadrado Azul de Lisboa, em 2010. Contudo, já em 1992 Tropa tinha criado um dispositivo luminoso intitulado *Demonstração de difracção usando ondas de água*. A obra é composta por um copo de água, uma luz, uma lente e um espelho. A ação do mecanismo é a seguinte: a luz, posicionada por baixo do copo, aquece a água que, evaporando, se condensa na lente; a condensação forma pequenas gotas que, ao caírem, ondulam a superfície do copo e este movimento é projetado na parede.

Este processo resulta ainda evidente numa das últimas lanternas elaboradas, chamada *Farmácia* de 2019 (Imagem 3). Não é simplesmente um mecanismo de projeção como os anteriores, mas antes uma instalação que abriga quatro lanternas. Estas formam uma única imagem onde vários movimentos — a gota, as engrenagens de um relógio, a ampulheta — estão copresentes com a projeção fixa de uma ágata, criando um jogo de luz e sombras num fluxo contínuo cujas combinações não se repetem.

Algo semelhante poderia ser dito a respeito de *P, C, T, Q, N e L* de Gusmão e Paiva (Imagem 4). A instalação propõe ao espetador uma dilatação temporal. O tempo não é percebido apenas numa perspetiva cronológica e narrativa, mas como sobreposição de várias durações e acontecimentos que reverbera no corpo do visitante. Obviamente que este corpo, no caso da exibição no Planetário Calouste Gulbenkian de Lisboa, não é o mesmo que o presente numa galeria “cubo branco/caixa preta”¹⁶, já que no primeiro caso, é possível repousar sobre cadeiras reclináveis de um auditório, enquanto na galeria, o visitante deambula pelo espaço expositivo. No entanto, o convite à permanência — condicionado pela arquitetura ou pela própria experiência com a obra — está presente em qualquer circunstância.

Independentemente do ambiente expositivo, os aparelhos estão sempre programados para alterar de maneira aleatória as imagens. Nem sempre é possível ver todas as projeções em simultâneo e/ou em sincronia, estabelecendo-se um jogo de aparições e dissipações. Neste espaço obscuro em contínuas mudanças cromáticas e das formas, a atenção parece capturada. E talvez isso ocorra não exclusivamente devido às projeções, mas também pelo som ao redor. Se essas imagens convocam à memória um possível filme mudo, a instalação, por sua vez, não pode ser compreendida como obra silenciosa — afinal as máquinas rangem. O ruído ganha estatuto de presença, podendo ativar memórias no espetador. Nesse sentido, compreendemos o som dessas peças como intrínseco aos aparelhos, e também como uma das matérias propositivas da instalação¹⁷.

Essas características retomam as reflexões a respeito da cronologia dessas tecnologias, contrariando uma perspetiva linear de tempo. Tais peças, e a maneira como elas foram transformadas, não provocam meramente o retorno a um passado no momento presente e, portanto, não se definem como espaço de revisitação. Elas sugerem uma camada a mais, análoga ao tempo gramatical do futuro do pretérito¹⁸: algo que outrora poderia ter sido, isto é, um possível futuro relacionado com o passado. Desconfia-se se

¹⁶ Criamos, aqui, um jogo de palavras entre o conceito de “cubo branco” — *white cube* — de Brian O’Doherty, em referência aos espaços modernos das galerias e museus, e a apropriação do termo *black box* — “caixa preta” —, referida por Parikka e Hertz, e outros autores do campo fotográfico como o filósofo Vilém Flusser. No presente texto o segundo termo é utilizado também para descrever uma sala escura, onde é possível realizar projeções.

¹⁷ Curiosamente, na mesma conversa acima mencionada, Gusmão admite que os aparelhos, bem como os sons por eles emitidos, não têm importância no pensamento e na construção diegética das exposições destes artistas. Para ele os mecanismos de projeção não devem ser pensados como elementos escultóricos e o som é apenas uma consequência técnica dos aparelhos analógicos.

¹⁸ O *futuro do pretérito* é um tempo verbal nomeado dessa forma no português brasileiro (pt-BR) e tem como correspondente direto o modo *condicional* no português europeu (pt-PT).

alguma vez esses autómatos chegaram a existir, ou se é a própria ficcionalização do passado que está em evidência. E para isso é importante ponderar que, mesmo utilizando projetores datados, a engenharia de funcionamento e as suas próteses contam com outras ferramentas do tempo presente. Portanto, mesmo que nos lembremos das lanternas mágicas ou de outros aparelhos óticos, também somos remetidos para a robótica e para a promessa de um futuro, ainda que pouco convencional.

Essa inversão temporal e rutura de um sentido unidirecional e progressista tende a seguir as leituras benjaminianas em “Sobre o conceito da história” de 1940, e reverberam diretamente no entendimento que a própria disciplina da Arqueologia dos *Media* considera mas quer extrapolar — não se limitando a identificar o velho no novo¹⁹. Tal posição é reforçada por Wanda Strauven, quando define que esse campo de estudos “pode ser concebido como um *hacking* da história, como um *circuit bending* da imagem falsa da história linear, que é ainda hoje dominante”. (2018, 192, Tradução nossa)

Somos mais uma vez encaminhados para as reflexões de Thomas Elsaesser em “Arqueologia das Mídias como poética da obsolescência” (2018). Através da obsolescência, “o presente redescobre certo passado, ao qual, então, atribui o poder de moldar aspectos do futuro, que são agora o nosso presente” (Elsaesser 2018, 261). Esse processo é nomeado pelo autor como “laço do atraso”. Pensar e ficcionar esses entrelaces de tempo, propondo um futuro do pretérito, determina uma “*necessidade de reinventar a história*” (Elsaesser 2018, 252), uma “invocação de histórias alternativas” e “*media imaginados*” (Parikka 2012, 139, Tradução nossa). Nesta conjunção temporal podemos elucubrar sobre os aparelhos *P, C, T, Q, N e L* de Gusmão e Paiva: um dispositivo tecnológico que, partindo do obsoleto e não habitual, reúne várias temporalidades reais e ficcionais.

Considerações finais

Referimo-nos aqui a algumas reflexões do artista e investigador português Miguel Leal no seu texto “Obsolescência e inoperatividade: a arte como contrafluxo da mediação” (2011). O autor aponta para as implicações ambíguas no que concerne ao debate sobre a obsolescência no campo artístico: por um lado, tornou-se em parte operação normativa, constituindo-se para muitos artistas “um verdadeiro método”; por outro, nos trabalhos que operam em tal estrutura reside certo “questionamento da função dos media e da sua operatividade”, visão próxima à perspectiva crítica de Krauss, como resultou ao longo deste artigo.

Partindo assim desta dualidade, o trabalho mais recente de Gusmão e Paiva dobra-se por essas duas vertentes, como resistência e como metodologia. Mas as últimas obras da dupla ainda permitem incluir uma terceira possibilidade: repensar a obsolescência como dinâmica relacional do espetador não apenas com a obra, mas também

¹⁹ No seu ensaio “Media Archaeology: where Film History, Media Art, and New Media (can) meet” (2013), Wanda Strauven reconhece, na Arqueologia dos *Media*, “quatro abordagens diferentes, às vezes opostas, adotadas por figuras-chave do campo, que consistem em buscar: 1) o velho no novo; 2) o novo no antigo; 3) *topoi* recorrentes; ou 4) ruturas e descontinuidades” (2013, 68, Tradução nossa).

com o *medium*. Não é somente uma questão de interrogar os significados dos aparelhos, é também tentar reconstruir a relação que surge entre o espetador e as imagens, entre o espetador e os mecanismos de projeção.

Entre todos os teóricos aqui apontados para elucidar a nossa análise, manifesta-se um traço comum: a dialética intrínseca na abordagem da obsolescência pela arte contemporânea. Basta recordar, como Leal afirma, que a obsolescência tem perdido o seu carácter reativo, transformando-se em “algo de tranquilizador, familiar e nostálgico, por vezes mesmo num fenómeno de moda” (2011). Na mesma linha está Thomas Elsaesser, apontando para os riscos de tratar a obsolescência a partir de uma visão nostálgica, incorrendo num possível fetichismo. Fazendo uso dos mesmos termos, já em 2005 o curador João Pinharanda descreve, por sua vez, os projetos da dupla como obras que “parecem pairar num tempo oitocentista [...] estabelecendo uma certa atmosfera de nostalgia. Porém, tal evidência não resulta tanto como sendo da ordem da nostalgia e do fetichismo [...], mas como uma encenação determinada por um discurso de humor e paródia” (Sousa e Pinharanda 2005, 74). Se Pinharanda nega a possibilidade do esvaziamento das obras provocado pela nostalgia, Elsaesser igualmente pensa a obsolescência como “recriação, recuperação e redenção”, revelando outras leituras para a história dos *media*.

Finalmente, pôr em questão o impulso à demanda por substituição ou aprimoramento pode ser forma de refletir sobre as estruturas de poder que condicionam a contemporaneidade, se voltamos a considerar como a “aceleração da produção de novidades incapacita a memória coletiva” (Crary 2014, 69-70). As obras de João Maria Gusmão e Pedro Paiva, Francisco Tropa e Rosângela Rennó propõem um intervalo, rompendo com a lógica mais evidente do desaparecimento de determinados objetos e informações, e colocando em destaque a obsolescência para que possamos refletir a seu respeito. No caso específico de Gusmão e Paiva, é uma dobra no tempo da produtividade comum, uma possibilidade de outras histórias para esses aparelhos e usos, quem sabe um caminho de “recriação, recuperação e redenção”.

Bibliografia

- Amado, Miguel. 2006. “Condição do enigmático”. *L+arte*, no. 28 (setembro): 18-22.
- Anjos, Moacir dos. 2006. *Rosângela Rennó*. Recife: Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães.
- Barros, Manoel de. 2010. *Poesia completa*. São Paulo: Leya.
- Benjamin, Walter. 1994. “Sobre o conceito da história”. Em *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, traduzido por Sérgio Paulo Rouanet. 222-232. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense.
- . 2013. “Pequena história da fotografia”. Em *Ensaios sobre fotografia. De Niépce a Krauss*, editado por Alan Trachtenberg, traduzido por Luís Leitão, Manuela Gomes, e João Barrento, 219-238. 1ª ed. Lisboa: Orfeu Negro.
- Bloemheuvel, Marente, e Jaap Guldemon, eds. 2016. *Celluloid — Tacita Dean, João Maria Gusmão and Pedro Paiva, Rosa Barba, Sandra Gibson and Luis Recoder*. Amesterdão e Roterdão: Eye e Barbera van Kooij, naio10 publishers.

- Cambridge Dictionary. s.d.. “Obsolete”. Acedido a 10 de janeiro de 2019. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/obsolete>.
- Checa, Natxo, José António Pinto Ribeiro, Jorge Barreto Xavier, e Mattia Denisse. 2009. *Experiments and observations on different kinds of air de João Maria Gusmão + Pedro Paiva*. Lisboa: Direcção-Geral das Artes — Ministério da Cultura.
- Crary, Jonathan. 2014. 24/7 — *Capitalismo tardio e os fins do sono*, traduzido por Joaquim Toledo Jr.. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify.
- Elsaesser, Thomas. 2018. “Arqueologia das Mídias como poética da obsolescência”. Em *Cinema como Arqueologia das Mídias*, editado por Adilson Mendes, traduzido por Carlos Szlak, 246-265. 1ª ed. São Paulo: Edições Sesc.
- Fundação EDP. s.d.. “Prémio Novos Artistas Fundação EDP 2004”. Acedido a 2 de setembro de 2019. <https://www.fundacaoedp.pt/pt/edicao-premio/premio-novos-artistas-fundacao-edp-2004>.
- Hertz, Garnet, e Jussi Parikka. 2012. “Zombie media: circuit bending media archaeology into an art method”. *Leonardo* 45, no. 5 (outubro): 424-30. https://doi.org/10.1162/LEON_a_00438.
- Krauss, Rosalind. 1999a. *A voyage on the North Sea. Art in the age of the post-medium condition*. 1ª ed. Nova Iorque: Thames and Hudson.
- . 1999b. “Reinventing the medium”. *Critical inquiry* 25, no. 2: 289-305. www.jstor.org/stable/1344204.
- Krauss, Rosalind, Annette Michelson, George Baker, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloch, Leah Dickerman, Devin Fore, et al., eds. 2002. *October. Obsolescence: a special issue*, no. 100.
- Lapa, Pedro. 2005. *João Maria Gusmão, Pedro Paiva: intrusão: the red square*. Lisboa: Museu do Chiado — Museu Nacional de Arte Contemporânea.
- Leal, Miguel. 2011. “Obsolescência e inoperatividade: a arte como contrafluxo da mediação”. *Interact: revista online de arte, cultura e tecnologia*, no. 18 (agosto). <http://interact.com.pt/18/obsolescencia-e-inoperatividade/>.
- Mah, Sérgio. 2011. *Scenario. Francisco Tropa*. Lisboa: Direcção-Geral das Artes — Ministério da Cultura.
- Müller-Pohle, Andreas. 1985. “Information strategies by Andreas Müller-Pohle”. Acedido a 12 de julho de 2019. http://equivalence.com/labor/lab_mp_wri_inf_e.shtml.
- NINM Lab. s.d.. “IT’S OK bluetooth 5.0 cassette player”. Acedido a 15 de maio de 2019. <https://www.ninmlab.com/product-page/its-ok-cassette-player>.
- Parikka, Jussi. 2012. *What is Media Archaeology?* Cambridge: Polity press.
- Parlamento Europeu. 2017. “Resolução do Parlamento Europeu, de 4 de julho de 2017, sobre produtos com uma duração de vida mais longa: vantagens para os consumidores e as empresas”. http://www.europarl.europa.eu/doceo/document/TA-8-2017-0287_PT.html.
- Porto Editora eds.. 2014. “Obsolete”. Em *Dicionário da língua portuguesa*, 1139. Porto: Porto Editora.
- Rennó, Rosângela. s.d.. “Rosângela Rennó”. Acedido a 14 de março de 2019. http://www.rosangelarenno.com.br/bem_vindo.
- Sarlin, Paige. 2015. “The work of ending: Eastman Kodak’s carousel slide projector”. *PhotoResearcher*, no. 24 (outubro): 10-19. https://www.academia.edu/17660397/_The_Work_of_Ending_Eastman_Kodaks_Carousel_Slide_Projector_.
- Silvério, João. 2015. “Rosângela Rennó — Insólidos”. Acedido a 2 de outubro de 2019. <http://www.cristinaguerra.com/exhibition.past.php?year=2015>.
- Sousa, Anabela, e João Pinharanda, eds. 2005. *Fundação EDP: Prémio EDP Novos Artistas, 2000-2004*. Lisboa: Fundação EDP.
- Strauven, Wanda. 2013. “Media Archaeology: where Film History, Media Art, and New Media (can) meet”. Em *Preserving and exhibiting media art: challenges and perspectives*, editado por Julia Noordegraaf, Cosetta G. Saba, Barbara Le Maître, e Vinzenz Hediger, 59-80. Amsterdão: Amsterdam University Press.
- . 2018. “La prassi (rumorosa) dell’archeologia dei media”. Em *Archeologia dei media. Temporalità, materia, tecnologia*, editado por Giuseppe Fidotta e Andrea Mariani, 179-97. Milão: Meltemi.
- Tropa, Francisco. 2014. *Arénaire*. Paris: Galerie Jocelyn Wolff.

FILIPPO DE TOMASI

Nota biográfica

Filippo De Tomasi (Itália, 1987) é doutorando em Estudos Artísticos na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL). É mestre em Artes Visuais na Alma Mater Studiorum — Università di Bologna (Itália). Publicou artigos em revistas de arte contemporânea, entre as quais *Artribune* e *Senza Cornice*. Tem ainda realizado trabalhos de produção de projetos artísticos e de curadoria. É membro e cofundador do Observatório Estudos Visuais e Arqueologia dos Media do Instituto de Comunicação (ICNOVA) da FCSH-UNL.

CV

<https://cienciavita.pt/CB15-13B1-4039>

ORCID iD

[0000-0001-8385-1027](https://orcid.org/0000-0001-8385-1027)

Morada institucional

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas — Universidade Nova de Lisboa. Avenida de Berna, 26 C, 1069-061 Lisboa, Portugal.

Financiamento

Referência de projeto de doutoramento SFRH/BD/117389/2016 financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia — FCT.

MAURA GRIMALDI

Nota biográfica

Maura Grimaldi (Brasil, 1988) é artista, doutoranda em Comunicação e Artes (FCSH-UNL) e mestre em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo (Brasil). Entre as suas principais exposições e programas destacam-se: em 2017, o PIMASP no Museu de Arte de São Paulo, a VI Bolsa Pampulha no Museu de Arte da Pampulha em Belo Horizonte (Brasil, 2016); a residência na École Supérieure des beaux-arts em Tours (França, 2013). É membro e cofundadora do Observatório Estudos Visuais e Arqueologia dos Media do Instituto de Comunicação (ICNOVA) da FCSH-UNL.

CV

<https://cienciavita.pt/AA18-BF15-8CBA>

ORCID iD

[0000-0003-0509-9938](https://orcid.org/0000-0003-0509-9938)

Morada institucional

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas — Universidade Nova de Lisboa. Avenida de Berna, 26 C, 1069-061 Lisboa, Portugal.

Recebido Received: 2019-09-14**Aceite** Accepted: 2020-02-27

A imagem em Bruno Schulz como resistência e existência: infância, memória, ausência e apagamento

Bruno Schulz's image as resistance and existence: childhood, memory, absence and erasure

CAMILA BACKES DOS SANTOS*
& SIMONE ZANON MOSCHEN**

*Universidade Federal do Rio Grande do Sul — Brasil
/ PPG Psicanálise, Clínica e Cultura / NUPPEC
camibackes@gmail.com

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul — Brasil / PPG Psicanálise,
Clínica e Cultura e PPG em Educação / NUPPEC
simoschen@gmail.com

Resumo

O objetivo deste trabalho é salientar a relação existente entre a narrativa do escritor polonês Bruno Schulz e a produção audiovisual *Finding Pictures*(2012), realizada a partir de sua vida e obra no que tangem às relações que se estabelecem entre infância, memória, ausência e apagamento. Para tanto, busca suporte na teoria de Walter Benjamin e também na teoria psicanalítica de Freud e Lacan. Bruno Schulz faz parte de um rol de escritores dentre eles Ítalo Svevo, Robert Walser, Joseph Roth, Sándor Márai, Robert Musil e Walter Benjamin, que nasceram na Europa no final do século XIX e vivenciaram na juventude, ou já no final da vida, o horror da Primeira Guerra Mundial, tendo alguns deles ainda atravessado a Segunda Guerra Mundial. Quando os alemães cercaram

Drohobycz em 1941, Schulz com medo de perder sua obra, empacotou-a e entregou para que amigos não-judeus a guardassem. De tudo, perdeu-se a maior parte. Em novembro de 1942 Bruno Schulz foi assassinado por um oficial da gestapo com um tiro nas costas. Antes de morrer, havia feito, por encomenda do oficial alemão que o protegeu por determinado tempo, desenhos na parede do quarto de seus filhos. O documentário *Finding Pictures* retrata a busca feita por estes desenhos por uma equipe de filmagem quarenta anos após a sua morte. Destacamos o momento em tempo real no qual os documentaristas encontram os desenhos abaixo de camadas de tinta. Neste trabalho, falamos do processo de busca, tanto na escrita quanto no documentário, que é uma espécie de jogo da memória contra o esquecimento, tal qual nos lembra Walter Benjamin, ao dizer que a busca, mesmo que em vão, é tão importante quanto o achado feliz.

Memória | Imagem | Infância | Literatura | Psicanálise

Palavras-chave

Abstract

This work aims to highlight the relationship between the narrative of Polish writer Bruno Schulz and the audiovisual production *Finding Pictures* (2012), made from his life and work in terms of the relationships established between childhood, memory, absence and erasure. To this end, it seeks support in the theory of Walter Benjamin and also in the psychoanalytic theory of Freud and Lacan. Bruno Schulz is part of a list of writers, among them Ítalo Svevo, Robert Walser, Joseph Roth, Sándor Márai, Robert Musil and Walter Benjamin, who were born in Europe at the end of the 19th century and experienced, in their youths or at the end of their lives, the horror of the First World War, with some of them even going through the Second World War. When the Germans surrounded Drohobycz in 1941, Schulz, afraid of losing his work, packed it up and handed it over to non-Jewish friends for safekeeping. Most of it was lost. In November 1942 Bruno Schulz was assassinated by a Gestapo officer with a shot in the back. Before he died, he had made drawings, on the order of the German officer who protected him for a certain time, on the wall of his children's room. The documentary *Finding Pictures* portrays the search made for these drawings by a film crew

forty years after his death. We highlight the moment in real time in which the filmmakers find drawings below layers of paint. In this work, we talk about the search process, both in writing and in the documentary, which is a kind of memory game against oblivion, as Walter Benjamin reminds us, when saying that the search, even in vain, is as important as the happy finding.

Keywords

Memory | Image | Childhood | Literature | Psychoanalysis

Introdução

Este trabalho parte da obra do escritor polonês Bruno Schulz (1892-1941) para pensar a imagem como resistência e existência a partir de uma produção audiovisual feita sobre sua vida e obra. Por meio dessa aproximação, pudemos retomar algo importante na relação entre a literatura e a psicanálise de Freud e Lacan: um modo de organização singular em torno do vazio, ou o que Lacan vai chamar de seu saber-fazer com o real.

Nascido no fim do século XIX, Bruno Schulz pertencia à vanguarda dos escritores poloneses, tanto pela sua postura revolucionária quanto à forma quanto por suas ideias sociais. Foi o terceiro filho de uma família de judeus da classe mercantil. Mesmo havendo uma escola judaica em Drohobycz, o menino foi mandado para uma escola polonesa (*Gymnasiun* polonês) na qual se falava polonês e alemão; o ídiche, sua língua de origem, não se falava nas ruas. Após a morte de seu pai, teve que abandonar os estudos na escola de arquitetura em que havia ingressado e ficou encarregado do sustento da família. Então, aceitou o emprego de professor de artes em uma escola local. Schulz achava a vida escolar estupidificante e pediu às autoridades locais que lhe concedessem licença para dedicar-se às suas artes, porém, suas súplicas não foram bem recebidas. Schulz escreveu milhares de cartas, mas apenas cerca de 156 sobreviveram. Com o desenrolar dos acontecimentos políticos na Europa no final da década de 1930, Schulz declinava para um estado de depressão, em que ficava com dificuldades para escrever.

O encontro com a obra de Schulz apontou para o lugar de um vazio, de uma ausência, de um apagamento e também para a relação da sua escrita com a infância e a memória. Bruno Schulz foi um escritor e artista judeu assassinado durante a *Shoah*, por causa de sua morte brutal a maior parte de sua obra se perdeu, restando apenas dois livros: *A Rua dos Crocodilos* e *Sanatório sob o signo da Clepsidra*. *A Rua dos Crocodilos* é uma reunião de quinze histórias curtas que foram publicadas pela primeira vez em polonês sob o título de *Sklepy Cynamonowe* (*Lojas de canela*) em 1934, tendo sido traduzido

para o inglês apenas em 1977, sob o título *The Street of Crocodiles* (*A Rua dos Crocodilos*).¹

Os contos foram escritos provavelmente em torno de 1932, por meio de cartas que Bruno Schulz escrevia para uma amiga poeta, que vivia em Lvov.² “Suas cartas se metamorfosearam, transformando-se em fragmentos de uma prosa poética deslumbrante” (Ficowski 1963, 15). Os contos, ou a compilação de todas as histórias, narram, aos olhos do personagem principal, um menino, o encontro de um pai com a loucura: à medida que os contos avançam e o tempo passa, o pai vai cada vez mais perdendo a razão. As histórias se entrelaçam pela figura de um mesmo narrador, o menino e depois adolescente Józef, e têm como cenário uma cidade provinciana que vivencia o avanço do capitalismo e os últimos tempos do império austro-húngaro. A preocupação com a forma era evidente em Schulz. Witold Gombrowicz refere-se a Schulz como atento a uma perda da forma (Schulz 2012, 391). A troca do conto que daria nome ao romance também não é ao acaso. O título passa de *Lojas de canela* para *A Rua dos Crocodilos*, esta é uma mudança importante (Wurth 2011, 3).

Se “Lojas de canela” narra uma viagem em tom de nostalgia e bons aromas pelas ruas de Drohobycz, em “A Rua dos Crocodilos”, a rua é vulgar, mesquinha, poluída, e a comercialização é barata. É como se a cor passasse de colorida a tons de cinza. “O ar exalava uma primavera secreta, uma brancura inexprimível de neve e violetas. Entramos numa área de colinas. A linha dos outeiros hirsutos com as vergas nuas de árvores levantava-se ao céu como um suspiro de leite”. (Schulz 2012, 81)

A descrição transcorre em tom poético, estilo barroco, em uma linguagem corpulenta e abstrata. Conduz seu leitor pelas ruas de um mapa através dos olhos de Józef, que tem em torno de dez anos, acompanhado de seu pai, Jacob. O conto “A Rua dos Crocodilos” nos aproxima deste lugar, que no mapa da cidade apresenta-se em branco (como as regiões polares): a Rua dos Crocodilos é uma região ausente no mapa. Neste artigo, tomamos os efeitos de leitura de “A Rua dos Crocodilos”, de Schulz, e a produção documental *Finding Pictures* (2002), lançada sessenta anos após a sua morte, para refletir sobre como uma existência devastada pelo nazismo pode hoje ser uma forma de resistência através de uma produção imagética.

Em torno do vazio: ausência e apagamento

A primeira sensação que temos ao nos depararmos com o conto “A Rua dos Crocodilos” é a de estarmos em uma caminhada que nos guia ao silêncio, porém, um silêncio grávido de sons, como nos sugere o músico e inventor da poética do silêncio, John Cage

¹ Os quinze contos que compõem *A Rua dos Crocodilos* ou *Lojas de canela* são: “Agosto”, “A visitação”, “Os pássaros”, “Tratado de manequins ou o Segundo Gênese”, “Tratado de manequins — Continuação”, “Tratado de manequins — Final”, “Nemrod”, “Pã”, “O sr. Karol”, “Lojas de canela”, “A Rua dos Crocodilos”, “As baratas”, “A tempestade”, e “A noite da Grande Estação”.

² “Todos os indícios sugerem que os textos que compõem *A Rua dos Crocodilos* vieram à luz em cartas à poetisa Debora Vogel” (Coetzee 2011, 67).

(1912-1992). Um excesso que aparece quando a ausência se faz presente. A cada linha somos tomados por este paradoxo: há uma ausência que se faz pelo excesso. Quanto mais nos aproximamos da rua, mais nos aproximamos deste silêncio no mapa. Um ruído ensurdecador vem dessa rua, e, em seguida, ao nos aproximarmos de sua vizinhança, somos tomados por um silêncio, um silêncio prenhe de sons. Excessivo. A locomoção é feita pelos bondes, o maior triunfo da ambição dos vereadores, empurrados por carregadores municipais, porém a coisa mais estranha é a comunicação ferroviária da Rua dos Crocodilos. “A multidão aguarda um trem no final do dia, trem que não se sabe se passa, e as pessoas ficam em dois pontos diferentes, sem concordar com o local de parada” (Schulz 2012, 89). Aqui percebemos a total desordem do local que Schulz tenta imprimir em sua descrição. As pessoas que esperam sem nenhuma ordem ou sentido são descritas como silenciosas, aguardam de perfil como uma fileira de máscaras paradas de papel, assim como os bondes que também parecem feitos de papel. Tudo nesse local se imprime como falso e frágil. Agiotagem, suborno, negociações nervosas e funcionários corruptos imperam na rua. O trem parte pela estrada de ferro acompanhado por uma multidão lenta e desiludida que, finalmente, dissipa-se.

Enquanto na cidade velha reinava ainda o comércio noturno, clandestino, com seu cerimonial solene, naquele bairro novo desenvolveram-se logo formas modernas e lúcidas de comercialização. Observamos em “A Rua dos Crocodilos” uma relação entre desejo e estranho. Um lugar onde tudo pode e todo escárnio é possível e permitido, ao mesmo tempo em que, nefasto e sombrio, exerce tremendo fascínio sobre os transeuntes, como se sentissem um chamado de peregrinar por suas entranhas. Os transeuntes se misturam com a rua. É como se, ao sermos tomados por este silêncio da multidão (multidão silenciosa), perdêssemos o chão e acabássemos por nos misturar com a rua. Sofremos uma despersonalização, quando o eu se mistura com o espaço ao sermos atravessados por este silêncio no mapa.

O caminhar é em um local de trânsito incerto, de bondes, trens e pessoas suspeitas. O trajeto por esse bairro é errante. “Nesse bairro de aparências e gestos vazios não se costuma dar muita importância ao destino da viagem, e os passageiros se deixam levar pelos veículos com a leviandade característica de tudo que há nesse lugar.” (Schulz 2012, 89). O pequeno narrador observa e relata este lugar de caráter ilusório e imitativo. O conto é uma aproximação com mapas de caminhos incertos e com aquilo que não se encontra, muito pelo contrário, que se perde. O lugar que se procura, e que não se encontra, mas se aproxima, não é um lugar comum, é um lugar dos exageros de afetos, de ruas e becos, de casas de arquiteturas singulares. A região próxima à Rua dos Crocodilos tem uma configuração diferente do restante do mapa: “apenas algumas ruas foram desenhadas, com traços pretos e nomes em letra comum, não ornamentada, diferente do nobre tipo romano das outras inscrições” (Schulz 2012, 84). A cartografia demarca um lugar que não merece uma letra ornamentada, mas sim uma letra comum. Um local obscuro, obtuso, mas de grande fascínio. “Provavelmente o tipógrafo recusava-se a reconhecer esse bairro como parte

do conjunto urbanístico e exprimia sua objeção dessa forma singular e estigmatizante.” (Schulz 2012, 84). Schulz nos informa que, para entender tal objeção, precisamos voltar a atenção para o caráter ambíguo e duvidoso de um bairro tão divergente do resto da cidade. Uma área comercial com caráter utilitário acentuado, sinal dos tempos, sinal de uma economia gananciosa, que origina um bairro parasita. Enquanto na cidade velha permanecia o comércio noturno, clandestino e o cerimonial solene, no novo bairro desenvolviam-se as formas modernas e lúcidas de comercialização. Neste momento, podemos observar uma relação entre o mapa e a memória, questão tão trabalhada por Walter Benjamin, que afirmava que apoderar-se da imagem de sua cidade significa flagrar sua própria imagem. A memória afetiva consiste justamente em tentar flagrar na chapa da memória os raros retratos em cujo centro estamos nós mesmos. “Nenhum rosto é tão surrealista como a fisionomia autêntica de uma cidade”, nos aponta Benjamin (citado em Bolle 1994, 137). Em *Infância em Berlim em 1900* (Benjamin 2000), a imagem da metrópole Berlim deixou de ser exterior, como na série radiofônica, para ser interiorizada pelo autor como imagem mnemônica. “Apoderar-se da imagem de sua cidade significa flagrar sua própria imagem. O mapa da memória do eu e o mapa da cidade se sobrepõem, não é possível desenhar um sem o outro” (Benjamin, citado por Bolle 1994, 318). Reconhecemos uma imagem pela memória, e é através dela e de evocações de experiências anteriores que nos permitimos identificar ou reconhecer uma imagem ou um objeto. Perceber um objeto é nada mais que antes poder reconhecê-lo. No pensamento benjaminiano, a cartografia estava sempre presente como uma forma de organizar graficamente o próprio espaço da vida — *bios* — na forma de um mapa. “Nunca poderemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade” (Benjamin 2000, 105). O que foi por nós esquecido, como sugere Benjamin, jaz em nós no mais profundo. “O esquecido nos parece pesado por causa de toda a vida vivida que nos reserva.” (Benjamin 2000, 105).

O período de elaboração da *Infância em Berlim em 1900* coincide com os últimos momentos da República de Weimar e a instalação da ditadura na Alemanha. Benjamin se vê obrigado ao exílio e, nessas circunstâncias, fixa um retrato de sua cidade natal. A emoção subjacente é a de uma despedida. Parece que ele não viu perspectivas de uma volta, e mesmo que voltasse, a cidade não seria mais a mesma. Nessa situação, o livro foi uma tentativa de preservar, por meio de registro escrito, a memória da cidade, antes que fosse destruída. No caso de Schulz, ele escreveu antes de ir para o campo de concentração, mas também podemos pensar que era um momento histórico que já anunciava algo de uma grande catástrofe que estava por acontecer. Em um mapa temos um passado enraizado, seus monumentos e ruas refletem sua memória. A percepção, a sensibilidade e a formação das emoções mostram como Benjamin interpretava a memória. Pois, qual é a *recherche* benjaminiana? Não é a busca da infância perdida, biograficamente falando — que está irrecuperavelmente perdida —, é a busca das sensações da infância. (Bolle 1994, 328)

A escrita: infância e memória

Existe, dessa forma, uma relação muito próxima entre uma percepção infantil e a representação de um lugar ausente no mapa de Schulz. É como se, quando tentássemos delimitar uma imagem de uma casa na infância, não conseguíssemos separar de lá nossas emoções e lembranças. Assim, Schulz também nos mostra que a construção da imagem de uma cidade guarda semelhanças com a construção da imagem de um indivíduo, as imagens da cidade produzem a memória da cidade.

A linguagem indicou de modo inequívoco que a memória não é um instrumento para a exploração do passado, e sim, seu palco. A memória é o meio daquilo que vivemos, assim como a terra é o meio dentro do qual jazem, soterradas, as cidades mortas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado tem de proceder como um homem que cava. (...) E, sem dúvida, para ter sucesso nas escavações, é preciso um plano. Igualmente indispensável, porém, é a enxada cautelosa e experimental na terra escura, e priva-se do melhor quem só registra o inventário dos seus achados, e não a obscura felicidade do lugar do achado. A busca, mesmo em vão, é tão importante quanto o achado feliz. (Benjamin 2000, 318)

Para se aproximar do próprio passado soterrado temos que proceder como o homem que cava, como diz Benjamin: a busca, mesmo em vão, é tão importante quanto o achado feliz. Buscar uma ausência, um silêncio, é viver um jogo da memória contra o esquecimento. Como aponta Ricouer (2000, 572), o esquecimento é percebido primeiro e maciçamente como um atentado contra a fiabilidade da memória. Uma espécie de golpe, uma debilidade. Nesse sentido, Ricouer nos mostra que precisamente pela função mediadora do relato, os abusos da memória se fazem abusos do esquecimento (Ricouer 2000, 572).

O homem que cava para se aproximar de um passado soterrado busca os vestígios de uma história. Ao final, dá-se conta que o que encontra está no próprio movimento de escavar. O que se encontra, ao final, é sempre a própria busca, ou o escavar. Memória e esquecimento caminham juntos. Freud, desenvolvendo a proposta do recalque, lembra-nos que não somos apenas aquilo que lembramos, mas também aquilo que esquecemos. E, esse processo é uma construção, o que não pode ser lembrado deve ser construído. A memória é uma construção. Schulz nos lembra das palavras do poeta Wally Salomão: escrever é vingar-se da perda. Mas, para o escritor polaco, escrever não é apenas vingar-se da perda, é jogar com os vestígios da nossa história, da nossa memória, é um retornar a uma casa da infância e de lá podermos formular a pergunta se de lá alguma vez saímos. O ensaio de J. M. Coetzee (2011) sobre Bruno Schulz começa nos remetendo a uma imagem da infância do escritor:

Numa das suas memórias mais remotas da infância, o jovem Bruno Schulz está sentado no chão, cercado pela admiração de vários membros de sua família, enquanto rabisca um ‘desenho’ atrás do outro em velhas folhas de jornal. Entregue a seu arrebatamento

criador, a criança ainda vive uma “era da genialidade”, ainda tem um acesso desprovido de censura ao domínio do mito. Ou pelo menos é isso que pensaria o homem em que essa criança se tornou; todo o seu esforço da maturidade seria no sentido de recuperar o contato com esses seus poderes iniciais, e amadurecer infância adentro. (Coetzee 2011, 66)

Coetzee nos lembra de uma característica muito singular da escrita de Schulz, sua relação com uma percepção tenra da infância, quando, ainda no arrebatamento criador de uma criança desprovida de censura inicia seus caminhos pelo domínio do mito, que talvez tenha sido o que seguiu perseguindo ao longo de toda a sua vida, num *amadurecer infância adentro*. Momento que a criança apenas se entrega quieta a observar seu entorno, aquele espaço da convivência familiar, que para a criança é todo o universo.

Os contos de Schulz falam sobre a simplicidade de um cotidiano, porém, de forma extremamente rebuscada e fragmentada, talvez como o quebra-cabeças colorido através do qual uma criança enxerga o mundo. Schulz escreveu milhares de cartas, mas apenas cerca de 156 sobreviveram. Com o desenrolar dos acontecimentos políticos na Europa no final da década de 1930, Schulz declinava para um estado de depressão, em que ficava com dificuldades para escrever.

Bruno Schulz faz parte de um rol de escritores, dentre eles Ítalo Svevo, Robert Walser, Joseph Roth, Sándor Márai, Robert Musil e Walter Benjamin, que nasceram na Europa no final do século XIX e vivenciaram na juventude, ou já no final da vida, o horror da Primeira Guerra Mundial, tendo alguns deles ainda atravessado a Segunda Guerra Mundial. Mesmo com diferentes origens nacionais e étnicas, o que os aproxima é o fato de que todos sentiram a necessidade de explorar, na ficção, a extinção do mundo em que tinham nascido; todos registraram as ondas de choque do novo mundo que emergia. Suas origens burguesas não os isentaram das tributações do exílio, da destituição, e às vezes da violência pessoal (Attridge 2011, 5). No caso de Schulz, o preço pago foi ainda mais alto, pois teve sua vida e obra exterminadas pelo nazismo. A única coisa pior que a morte é o esquecimento. Schulz nasceu em Drohobycz, uma pequena cidade do antigo Império Austro-Húngaro província de Galícia, no ano de 1892 (que após a Primeira Guerra voltou a ser anexada à Polônia). Era escritor e professor de desenho em uma escola local. Quando os alemães cercaram Drohobycz em 1941, Schulz, com medo de perder sua obra, empacotou-a e a distribuiu para que amigos não-judeus a guardassem. De tudo, perdeu-se a maior parte. Felix Landau, um oficial da Gestapo responsável por Schulz, descobriu que ele era desenhista e pediu que desenhasse as paredes do quarto de brinquedos de seus filhos. Pelos desenhos Schulz era pago com rações de alimentos. A relação com este oficial oferecia à Schulz privilégios e uma proteção importante por ser um “judeu necessário”. Em novembro de 1942, Landau matou um “protegido” de outro oficial alemão, Karl Gunther, e teve como vingança a morte de Schulz por este oficial. Na esquina entre as ruas Czacki e Mickiewicz, Karl Gunther atirou na cabeça de Bruno Schulz: “você matou o meu judeu, agora matei o seu”, disse para Landau. Em

1939, nos termos do acordo de partilha da Polônia entre nazistas e soviéticos, Drohobycz foi absorvida pela Ucrânia soviética. Sob o domínio dos soviéticos não havia oportunidades para Schulz como escritor (“Não precisamos mais de Prousts”, disseram-lhe sem rodeios). No entanto, encomendaram-lhe a produção de quadros de propaganda política. Ele continuou a ensinar até que, no verão de 1941, a Ucrânia foi invadida pelos alemães e todas as escolas foram fechadas. As execuções de judeus começaram de imediato, e em 1942 as deportações em massa. (Coetzee 2011, 69)

Em 1943 não restava mais nenhum judeu em Drohobycz. “Jamais estive na pequena cidade de Drohobycz e tampouco conheci pessoalmente Bruno Schulz. Mesmo assim, nos círculos de jovens poetas poloneses que eu frequentava no final da década de 1930, o nome dele ressoava com uma aura distinta e mágica”, comenta Czesław Miłosz (2012, 9). Jerzy Ficowsky, biógrafo de Schulz, define-o como o último expoente notável da arte epistolar na Polônia. “Quando hoje penso nisso, reconheço nesse fenômeno de respeito inicial e instintivo a confirmação de uma regra: em geral, é certo sentimento pela estatua excepcional de um artista o que anuncia seu renome futuro”, aponta Miłosz. (2012, 9)

Para a tradutora da obra de Schulz do polonês para o inglês, Celina Wieniewska, o mundo de Schulz era basicamente seu mundo privado, no qual ao centro estava seu pai, o “incorrigível improvisador”. O herói, que sozinho fez frente à guerra que assolou a cidade de Drohobycz, figura por vezes assemelhada à de um profeta bíblico nas histórias do autor, era, na verdade, um simples comerciante, que herdou um mercado, o qual administrou até o momento de seu adoecimento, quando teve de abandoná-lo aos cuidados da mulher. Schulz formava junto com seus amigos a tríade dos mais ousados experimentalistas poloneses: Stanisław Ignacy Witkiewicz, que se suicidou em dezembro de 1939, Witold Grombrowicz, que sobreviveu na Argentina após a *Shoah*, e Schulz, que foi morto em 1942 no campo nazista. A dificuldade de trabalhar com o legado de Schulz ressoa num palpite de Miłosz:

(...) a singularidade de Schulz se mostra na percepção de um caminho que só poderia ser trilhado por ele, e que, de fato, não foi percorrido por mais ninguém. Esta singularidade de Schulz faz com que nosso trabalho de lê-lo seja quase como perfilar o trabalho de análise de um sujeito no divã com seus sonhos, medos, angústias e amores. (Miłosz 2012, 10)

Schulz fala de uma construção enigmática que captura e nos aproxima no que se refere aos descaminhos da linguagem e à aproximação com o inconsciente. A vida social e em família, a descoberta da criação artística, do amor e da morte — tudo é descrito de forma a criar quadros imagéticos, próximos ao sonho. O universo enigmático de Schulz é lido com muito interesse por autores de uma geração posterior à sua, como Phillip Roth e J. M. Coetzee. Sua literatura é considerada intraduzível: “a exuberância, a opulência de sua prosa barroca o distinguem do ascético Kafka, e o leva à beira da intraduzibilidade” (Miłosz 2012, 10). Apesar de judeu, Schulz sempre escreveu em polonês (morreu na Polônia

como um judeu). Por ofício, Bruno Schulz era um professor de desenho, como escritor era um prosador “cuja preocupação com a linguagem ia muito além do normal” (Milosz 2012, 10). Para Schulz, a filosofia “é na realidade uma filologia, uma profunda e criativa investigação da palavra” (citado em Milosz 2012, 10) e a função da poesia (referindo-se com razão à própria obra) era restituir a perdida dimensão original e mítica das palavras, as quais comparou aos fragmentos do corpo de uma serpente lendária. A serpente foi cortada em pedaços e seus fragmentos buscam uns aos outros. Schulz, ainda nas palavras de Milosz, era especialmente sensível ao mau gosto, ao falso brilho e à hipocrisia da população do século XX, então ascendente na Europa provinciana.

William Shakespeare dizia que os homens são feitos daquela mesma matéria de que são feitos os sonhos e, não é à toa que Freud, em toda a sua obra, atribui ao sonho uma “via régia” para o inconsciente. O encontro com a obra de Schulz nos leva a um lugar do inconsciente, do sonho, do não-dito, daquilo que não está explícito, mas se busca. Podemos pensar que o sentimento de não pertencimento a um lugar próprio faz com que o buscar um lugar de amadurecer infância adentro seja uma forma de contornar a exclusão na qual sempre viveu. Ter no horizonte da escrita um lugar da infância talvez seja como reconciliar-se com a memória afetiva, tal qual nos propõe Walter Benjamin ao afirmar que a busca, mesmo que em vão é tão importante quanto o achado feliz. No final da década de 1980 e ao final da União Soviética, chega até o acadêmico polonês Jerzy Ficowski a notícia de que uma pessoa anônima, que teria acesso aos arquivos da KGB, encontrara um dos pacotes com escritos de Schulz e se dispunha a entregar a ele por um determinado valor. A informação não era verdadeira, mas fez com que Ficowski partisse em busca do que restara da obra de Schulz. Entre esses restos estava um romance inacabado, *Messias*, de que temos notícia porque Schulz chegou a ler trechos para alguns amigos, e também pelas anotações que vinha escrevendo na época da sua morte (Coetzee 2011, 69). Ficowski revirou incansavelmente toda a Polônia, a Ucrânia e outras partes do mundo, contra todos os obstáculos, burocráticos e materiais, à procura do que restava de Schulz. Sua tradutora, Theodosia Robertson, define-o como um arqueólogo, o principal arqueólogo dos restos artísticos de Schulz. *Regions of the Great Heresy* (*Regiões da grande heresia*) é a tradução que Theodosia Robertson fez da terceira edição revista (1992) da biografia de Ficowski, a que ele próprio acrescentou dois capítulos — um sobre o romance perdido, *Messias*, e outro sobre o destino dos murais que Schulz pintou em Drohobycz no último ano da sua vida —, além de uma cronologia detalhada e uma seleção das cartas de Schulz que chegaram até nós. (Coetzee 2011, 70)

Schulz passou a ser conhecido quando *A Rua dos Crocodilos* foi traduzido para o inglês por Celina Wieniewska em 1963. Sobre essa tradução há muitas controvérsias: No texto “A Second Autumn” (“Um segundo outono”), por exemplo, Schulz decide dizer que a cidade onde vive Robinson Crusoe é Bolechow, uma cidade próxima a Drohobycz. Quaisquer que tenham sido os motivos de Schulz para não indicar sua própria cidade, cabe à sua tradutora respeitá-los. Mas Celina Wieniewska troca “Bolechow” por “Drohobycz”.

Terceiro, e mais sério de todos (dos problemas desta tradução): há vários momentos em que Celina Wieniewska faz cortes na prosa de Schulz para torná-la menos prolixa ou adornada, ou universaliza alusões especificamente judaicas. (Coetzee 2011, 70)

Coetzee afirma, no entanto, em favor de Wieniewska, que sua tradução é uma prosa que tem riqueza e elegância e quem se dispor a retraduzir Schulz não poderá escapar de sua sombra. Hoje a obra de Schulz já foi traduzida para mais de trinta idiomas. Muito se produziu em cima da vida e obra de Bruno Schulz — talvez não muito no Brasil, pois sua obra só foi traduzida para o português em 2012. Muitos escritores, entre eles Phillip Roth, foram também responsáveis em apresentar ao resto do mundo o “gênio polonês”.

A imagem em Schulz como existência e resistência

Nas artes audiovisuais, destacamos os documentários do alemão Benjamin Geissler, que se dedicou a traçar um resgate da vida de Bruno Schulz. O primeiro chama-se *Finding pictures*, sobre sua busca pelos desenhos feitos por Schulz nas paredes do oficial alemão. O segundo, chama-se *Lost pictures, lost memories* (2009), documentário no qual Bruno Schulz não é mencionado, mas o diretor afirma tratar também sobre ele. Em *Finding pictures*, Geissler contou com a ajuda de moradores locais para chegar até a casa de Landau. A busca pelos desenhos de Schulz é narrada da seguinte maneira por Jonathan Safran Foer:

It had been converted into apartments, but the structure was otherwise little changed. It was February. White snow blanketed everything. Geissler opened the front door. The hallway's walls were dark. He went from room to room, watching the house unfold through his camera. All of the walls were overpainted with layers of light green. Geissler was able to find someone who had been in the house decades before and remembered the murals. This person led Geissler to what was once Landau's child's room and had since become a small pantry. The walls were white, but from a few inches away, one could see faint outlines, like shapes deep under ice. Geissler rubbed at one of the walls with the butt of his palm, and colors surfaced. He rubbed more, and forms were released. He rubbed more, like doing the rubbing of a grave, and could make out figures: faires and nymphs, mushrooms, animals and royalty. (Foer 2008, 8)³

³ “A antiga casa tinha se transformado em apartamentos, mas a estrutura pouco tinha mudado. Era fevereiro, a neve branca cobria tudo. Geissler abriu a porta da frente e na entrada as paredes eram pretas. Ele percorreu quarto por quarto com sua câmera, todas as paredes estavam repintadas de tinta verde claro. Geissler então encontrou uma pessoa que estivera naquela mesma casa duas décadas antes e que lembrava-se dos desenhos nas paredes. Esta pessoa guiou Geissler ao local que um dia foi o quarto de crianças de Landau e que hoje era um pequeno depósito de cozinha. As paredes eram brancas, mas com uma pequena olhada na sua profundidade podia-se ver alguns contornos discretos. Geissler esfregou a parede com a palma da sua mão e as formas foram aparecendo, esfregou um pouco mais, como quem esfregasse uma cova e pôde identificar algumas figuras: fadas e ninfas, cogumelos, animais, realeza.” (tradução nossa).

O que observamos nesse documentário nos aproxima da *recherche* benjaminiana. O documentário é a própria busca pelos vestígios de um passado soterrado. O momento do encontro com os desenhos cobertos por camadas de tintas na parede não é mais importante que a própria produção deste documentário.⁴ A busca, mesmo que em vão, é tão importante quanto o achado feliz, nos lembra Benjamin. Após a descoberta desses murais, pairou uma dúvida sobre a qual nação deveriam pertencer:

Officials in Drohobych, Ukraine, Poland, Germany and Israel debated what to do with the murals — “owing” the murals also meant owing some responsibility for Schulz’s fate — Yad Vashem, Israel’s holocaust museum, came to the apartment and, depending on how one sees things, either stole or rescued them. The whole story could have been told like this: in Jerusalem there is a wall, under whose surface is an unfinished fairy tale, painted sixty years before and a continent away by the Jewish writer Bruno Schulz, for the pleasure of his captors’ child. (Foer2008, 8)⁵

O encontro com a obra de Bruno Schulz nos lembra o todo o momento sobre como tentamos representar os apagamentos. Um escritor que viveu o trauma da guerra e que de lá lutou para manter viva sua produção, enviando-a a amigos. Em vão, seu material se perdeu. Sabemos que tem algo de sua produção que jamais teremos acesso e é com este pensamento que lemos Schulz e que lemos sobre a rua sem representação no mapa, mas que está lá e nos causa uma sensação de imantação. Afora isto, a própria escrita de Schulz é uma forma de se haver com um passado através da percepção infantil, que transita o tempo todo entre o real e o imaginário.

Aprendemos com Freud (1996b), que a memória é construída sobre aquilo que esquecemos. Como a estruturação psíquica do sujeito acontece na infância, é para esta casa infantil que sempre voltamos, porque é lá que ficou aquilo que esquecemos, o que recalamos, nosso passado soterrado. Não somos apenas o que pensamos ser. Somos mais: somos o que lembramos, esquecemos, as palavras que trocamos, os enganos que cometemos, os impulsos a que cedemos. “Todos somos convocados a responder pela infância, a responder por um momento que aparentemente não nos diz respeito, porque se trata preponderantemente da encarnação do desejo de nossos pais.” (Costa 2001, 165). Retornar a esta casa, hoje demolida, e contar desde lá é uma tarefa da ordem

⁴ Veja trailer do documentário de Geissler aqui: http://www.benjamingeissler.de/Finding_Pictures-Teaser-Discovery/Teaser-FP-EN.html.

⁵ “Enquanto os oficiais em Drohobich, Ucrânia, Polônia, Alemanha e Israel debatiam sobre o que fazer com os murais encontrados — a quem pertencesse os murais também ficaria o sentimento de pertencer a responsabilidade pelo destino de Schulz —, Yad Vashem, o museu da *Shoah* em Israel, foi ao apartamento e, dependendo de como você interpretar a situação, tanto roubou ou resgatou os desenhos de Schulz. Toda a história poderia ser dita desta maneira: em Jerusalém tem uma parede cuja superfície contém por baixo um conto de fadas inacabado, pintado sessenta anos atrás para o prazer dos filhos de um soldado nazista e a um continente de distância do seu pintor Judeu Bruno Schulz.” (tradução nossa).

de um impossível, mas que carrega este jogo que faz com que construamos uma casa própria, e nova. “Responder pela infância pode ser o que permita a saída de posições instrumentais”, aponta Costa. (2001, 165)

A Rua dos Crocodilos não está no mapa, mas ao mesmo tempo está; a narrativa contorna aquilo que é incontornável e impossível. Michel de Certeau nos lembra que a escrita desempenha o papel de um rito de sepultamento, exorciza a morte introduzindo-a no discurso. E, por outro lado, tem uma função simbolizadora, de marcar um passado e de dar um lugar ao morto. A possibilidade de narrar é que enterra os mortos como um meio de fixar um lugar para os vivos (Certeau 2011, 118). A história de vida de Schulz foi (quase que) apagada, mas algo permaneceu lá, e percebemos na metáfora do documentário de Geissler, *Finding pictures*, que a escavação na parede do quarto dos filhos de Landau, sessenta anos após a sua morte, trouxe à superfície aquilo que sempre esteve lá, abaixo de uma fina camada de tinta, esperando ser descoberto. Assim, se tivermos como pressuposto que o sintoma é a representação de um apagamento, mas que faz registro, esta relação é bem presente na obra de Schulz. O escritor morto pelo nazismo, que teve que ter sua obra recuperada por outros para hoje poder existir, é o mesmo autor que fala de um lugar sem representação em um mapa. Parece que a obra de Schulz está sempre embaixo de uma superfície e precisa ser extraída por um outro para poder surgir/emergir. O suporte inicial da teoria psicanalítica era justamente este trazer ao consciente o que estaria no inconsciente. Quando Freud começa a ouvir as suas histéricas, descobre que o sintoma produzido era muitas vezes em função de uma sexualidade recalcada. Assim que começavam a falar, os sintomas dissipavam-se.

Fazer falar é buscar na memória o recalcado que fez registro. Se a memória é a que patologiza, por buscar estes apagamentos, salientar, inclusive, estas zonas de apagamento é o que faz a obra de Schulz. Na busca (pela Rua dos Crocodilos) nos aproximamos de uma região em branco em um mapa (o simbólico) que não encontra representação, “nossa língua não possui termos que dosem o grau de realidade que definam sua densidade”, aponta Schulz (2012, 91). É esta a imagem que Schulz faz desse lugar no mapa, ao mesmo tempo que toda a sua escrita é uma forma de retorno a um momento da infância, um momento anterior à própria aquisição da linguagem. Seu pano de fundo é o tempo, aquele que tudo devora, e o encontro é aquele que se faz através da busca por esses vestígios da memória. A indicação de que há algo que não se representa (o real) poderia ser o tema principal d’*A Rua dos Crocodilos*, como trabalhado por Backes e Moschen (2020) no artigo *O mapa de ausência e apagamentos em A Rua dos Crocodilos de Bruno Schulz*.

E buscar este lugar é aproximar-se ao Outro, pois, como sabemos desde Freud, o eu não é senhor em sua própria casa. Como não somos senhores em nossa própria casa, estamos sempre em relação a um outro, a este hóspede ou hospedeiro da nossa casa, o inconsciente. Falo aqui em aproximar-se, pois não há uma relação de um determinismo no qual, através da busca, acharíamos algo que já estaria lá, obtendo assim uma



Imagem 1
Foto dos murais antes de serem extraídos | © Foto do documentário *Finding pictures*

Imagem 2
Fotos das paredes após extração | © Foto do documentário *Finding pictures*



Imagem 3
Os desenhos depois de extraídos no museu
Yad Vashem em Jerusalém | © *The New York Times*,
fevereiro de 2009

Imagem 4
A descoberta do desenho | © Foto do
documentário *Finding pictures*

resposta com nosso “achado” — como se o inconsciente fosse um baú de memórias que acabaríamos através do processo de análise operando tal qual a uma “caça ao tesouro”. Buscamos algo que não está lá, mas que se apresenta no próprio processo de buscar, em um tempo retardatário, em um só depois. É daquilo do passado que retorna no presente que estamos falando, “passado na medida em que é historiado no presente porque foi vivido no passado”. (Lacan 1986, 21)

Conclusão

Neste artigo, fizemos uma aproximação entre a narrativa de Schulz e a psicanálise, através, principalmente, de alguns conceitos como o de apagamento, ausência e memória e a produção audiovisual feita sobre sua vida e obra por Benjamin Geissler. Destacamos em *Finding pictures* o momento no qual a equipe de filmagem encontra a parede que pertencia ao quarto dos filhos de Landau. Neste momento, ainda duvidosos, os documentaristas começam a passar um pano em cima da tinta verde e, aos poucos, uma imagem vai surgindo. Espantados, eles reconhecem que encontraram os desenhos de Schulz, que estavam, além de perdidos, escondidos atrás de outras camadas de pinturas. Para Foer (2008, 9), a escrita de Schulz é como a busca que visualizamos no documentário de Geissler: é uma busca pelo que reside atrás da fina camada de tinta em uma parede, e que apenas insinua encostar na superfície. Ela tenta encostar na superfície da vida, que, comparada à superfície da terra, é tão fina quanto uma casca de ovo ou quanto uma pintura na parede.

We live on the surface of our planet. Human life happens on a shell as thin, relative to the size of the Earth, as an egg's, or as thin as the paint on the wall. We have lifestyles on the surfaces of our lives: habits and culture, clothes, modes of transit, calendars, transit, papers in wallet, ways of killing time, answers to the questions “what to you do?” We came home from long days of doing what we do and tuck ourselves under the thin sheets. We read stories printed on even thinner paper. Why at the end of the day we read stories? (Foer 2012, 9)⁶

Segue Foer, parafraseando Schulz, apontando que existem coisas que não podem ocorrer com tamanha precisão. Elas são muito grandes ou muito magníficas para estarem contidas em meros fatos. Elas estão apenas tentando acontecer, estão checando se o solo da realidade pode suportá-las. E elas rapidamente se retiram, temendo perder sua integridade na fragilidade da realização. O que Foer refere, em outras palavras, é que a

⁶ “Vivemos na superfície de nosso planeta, a vida humana acontece numa casca de ovo de tão fina relativa ao tamanho da terra, ou tão fina quanto a pintura de uma parede. Nosso modo de viver, segue o autor, acontece na superfície da nossa vida: hábitos e cultura, roupas, modos de dirigir, agenda, papéis na carteira, maneiras de matar o tempo, respostas para a questão ‘O que você faz?’ Nós voltamos para casa no final do dia e nos escondemos debaixo de nossos finos lençóis e lemos histórias escritas em folhas ainda mais finas de papel. Porque, ao final do dia, nós lemos histórias de ficção?” (tradução nossa).

literatura de Schulz está sempre às voltas com este enigma que aponta para o real, o real da realização. Assim como a psicanálise, sendo este um dos aspectos de aproximação entre ambas. Os grandes momentos da nossa vida não podem ser descritos como meros fatos. Na escrita eles apontam o enigma, ou checam o solo da realidade antes de poderem acontecer no papel. O que buscamos nas histórias de ficção, ao final do dia, segundo Foer, é um momento de fruição que vai ao encontro daquilo que reside abaixo da fina superfície da nossa mera existência. As histórias cavam para os grandes fatos de nossas vidas. Elas nos dão acesso — mesmo que somente por algumas horas — mesmo que somente quando deitamos na cama na hora de dormir — ao que está sob a superfície da banalidade de nosso cotidiano. Mas, para Foer, “cavar” é muito pouco para definir o trabalho da escrita de Bruno Schulz, o que ela revela é nada mais do que um conto de fadas.

Lúcia Castello Branco (2011, 107) nos lembra que a poesia possui uma desaparecimento poética, ou seja, comporta uma lógica própria e, também, no sentido blanchotiano, “a literatura vai para si própria, para sua essência, que é seu desaparecimento”. A autora cunha o termo superfície de poema para salientar o caráter da poesia de se meio-dizer, ser não toda: “o poema por aspirar à verdade só pode se meio-dizer”. (Branco 2011, 107) Observamos na poesia de Schulz, como salienta Foer, esta relação de sua escrita com a superfície. Se a realidade é fina como o papel, encostar na realidade seria rasgar o papel, furar, comprometer. Lembremos do famoso aforismo de Lacan: a verdade não pode se dizer por inteiro, só pode se meio-dizer. O poder de revelação de um poema enreda-se em torno de um enigma, de modo que a verificação desse enigma faça todo o real de impotência da potência do verdadeiro. Nesse sentido, “o mistério das letras” é um verdadeiro imperativo. Quando Mallarmé sustenta que “sempre deve haver enigma em poesia”, funda uma ética do mistério que é o respeito, pelo poder de uma verdade, de seu ponto de impotência. O mistério é de fato que toda a verdade poética deixe em seu centro o que ela não tem o poder de fazer vir à tona. (Branco 2011, 109)

Para a psicanálise, a verdade jamais será toda, pois esta totalidade acarretaria a abolição do inconsciente. O poeta faz sua arte com a mesma matéria do inconsciente e sua criação se antecipa às formulações que a psicanálise teoriza. Neste trabalho procuramos localizar, a partir da leitura de Schulz, esta relação que aproxima a psicanálise e a literatura: a impossibilidade de a verdade dizer-se toda. O inconsciente, como um saber insabido, determina efeitos, e o que denominamos sujeito é um efeito do inconsciente que, instantâneo e fugaz, se abre para logo se fechar. O movimento feito em direção à escavação/extração dos desenhos de Schulz se relacionam, não apenas com sua própria escrita, mas também ressaltam a potência da imagem de resistir frente à barbárie e sua existência aniquilada. Ao utilizar a expressão *savoir-y-fair* Lacan faz referência ao saber fazer com, aquilo que é a próprio da arte: singularizar o sujeito e o ato. A escrita de Schulz é uma escrita que quer encostar no real (aquém da superfície), mas que se permite ficar no quase, na hesitação, na impossibilidade de dizer-se toda. Sua escrita, destacamos, é um caminho para este lugar que suscita um suave desvelamento. Este trabalho buscou, dessa forma,

contribuir no avanço do argumento de que a literatura como saber antecipa a psicanálise, assim como afirmou Lacan (1985, 14) ao dizer que os poetas, ao não saberem o que dizem, como é sabido, sempre dizem as coisas antes dos outros.

Bibliografia

- Attridge, Derek. 2011. "Introdução". In *Mecanismos internos: ensaios sobre literatura (2000-2005)*, de J. M. Coetzee, 5-10. São Paulo: Companhia das Letras.
- Benjamin, Walter. 2000. "Rua de mão única: Infância berlinense: 1900." In *Obras escolhidas II*, de Walter Benjamin, 9-142. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Blanchot, Maurice. 2005. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes.
- Branco, Lúcia Castello. 2011. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Cage, John. 1959. "Lecture on something". In *Silence: lectures and writings*, de John Cage, 128-145. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Certeau, Michel de. 2011. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Coetzee, J. M. 2011. "Bruno Schulz". In *Mecanismos internos: ensaios sobre literatura (2000-2005)*, de J. M. Coetzee, 65-76. São Paulo: Companhia das Letras.
- Costa, Ana. 2001. *Corpo e escrita: relações entre memória e transmissão da experiência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Foer, Jonathan Safran. 2008. "Preface". In *The Street of Crocodiles and Other Stories*, de Bruno Schulz, 6-10. New York: Penguin.
- Freud, Sigmund. 1996a. "O estranho". In *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud 17*, de Sigmund Freud, 234-276. Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, Sigmund. 1973. Estudios sobre la histeria. In *Obras completas de Sigmund Freud 1*, de Sigmund Freud, 933-1002. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freud, Sigmund. 1996b. "Lembranças Encobridoras". In *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud 3*, 285-306. Rio de Janeiro: Imago.
- Geissler, Benjamin, dir. 2002. *Finding pictures*. Alemanha. DVD.
- Gombrowicz, Witold. 2012. "Bruno Schulz no diário". In *Ficção completa*, de Bruno Schulz, 391-401. São Paulo: Cosac Naify.
- Hatzfeld, Jean. 2000. *Dans le nu de lavie: récits des marais rwandais*. Paris: Seuil.
- Lacan, Jacques. 1985. *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise (1954-1955)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, Jacques. 1986. *O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud (1953-1954)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Milosz, Czeslaw. 2012. "Algumas palavras sobre Bruno Schulz". In *Ficção completa*, de Bruno Schulz, 11-12. São Paulo: Cosac Naify.
- Pereira, Lúcia Serrano. 2014. *A ficção na psicanálise*. Porto Alegre: APPOA/Instituto APPOA.
- Santos, C. e S. Moschen. 2020. "O mapa de ausências e apagamentos em *A Rua dos Crocodilos* de Bruno Schulz". *Estudos e Pesquisas em Psicologia*. No prelo.
- Santos, C. e S. Moschen. 2020. "Cortar para ler: o que *Tree of Codes* pode nos ensinar sobre a arte da escuta". *Psicologia Clínica*. No prelo.
- Shakespeare, William. 2002. *A tempestade*. Porto Alegre: L&PM.
- Schulz, Bruno. 2008. *The Street of Crocodiles*. New York: Penguin.
- Schulz, Bruno. 2012. *Ficção completa*. São Paulo: Cosac Naify.
- Vidal, Eduardo. 2000. "O estilo é o objeto". In *A força da letra: estilo, escrita, representação*, editado por Lucia Castello Branco and Ruth Silviano Brandão, 133-141. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- Wurth, K. B. 2011. "Old and new medialities in Foer's Tree of Codes". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 13, 1-8.

CAMILA BACKES DOS SANTOS**Nota biográfica**

Psicóloga, mestre e doutora em Psicologia Social e Institucional pela UFRGS. Pós-doutoranda em Diversidade Cultural e Inclusão Social pela Universidade Feevale. Membro do NUPPEC (Núcleo de Pesquisa em Psicanálise, Educação e Cultura) da UFRGS.

ORCID iD

[0000-0001-7276-8252](https://orcid.org/0000-0001-7276-8252)

Lattes iD

<http://lattes.cnpq.br/7312660915177665>

Morada institucional

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, Curso de Pós-Graduação em Psicologia. Ramiro Barcellos, 2600, Santana. 90035-003 — Porto Alegre, RS — Brasil.

SIMONE ZANON MOSCHEN**Nota biográfica**

Psicóloga, doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora associada do Departamento de Psicanálise e Psicopatologia do Instituto de Psicologia da UFRGS; do Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura e do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS. Coordenadora do NUPPEC (Núcleo de Pesquisa em Psicanálise, Educação e Cultura).

ORCID iD

[0000-0003-3776-8737](https://orcid.org/0000-0003-3776-8737)

Lattes iD

<http://lattes.cnpq.br/9706796553756326>

Morada institucional

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Psicologia. Rua Ramiro Barcellos, 2600 sala 137, Farroupilha. 90046060 — Porto Alegre, RS — Brasil.

Recebido Received: 2019-09-14

Aceite Accepted: 2020-02-27

Nostalgia, o cancelamento do futuro e o arquivo paradoxal

Nostalgia, the cancellation of the future and the paradoxical archive

MANUEL BOGALHEIRO

Universidade Lusófona do Porto / Faculdade de Comunicação,
Artes, Arquitetura e Tecnologia da Informação / CICANT

manuel.bogalheiro@gmail.com

Resumo

O esgotamento da noção de utopia — cujo espírito baseado na crença optimista num futuro melhor marcou a Modernidade ocidental — abriu espaço para uma outra que, progressivamente, ganhou centralidade na cultura contemporânea: a noção de nostalgia (Fredric Jameson). Por um lado, esta noção carrega em si a ideia de que a Modernidade é um projecto inacabado (Jürgen Habermas), cujas promessas não se chegaram a realizar, mas em relação às quais há um constante retorno. Por outro lado, e consequentemente, a nostalgia liga-se à percepção cultural de uma certa exaustão da temporalidade histórica ou da ideia de progresso. Em suma, *se já não estamos certos de que o futuro se vai concretizar, estamos presos no presente* e, portanto, resta-nos rememorar, não apenas o passado, mas o próprio presente, numa espécie de ciclo vicioso que pode ser lido como um *lento cancelamento do futuro* (Bifo Berardi). A partir desta leitura cultural, perspectivas críticas sugerem que os *media* e as indústrias culturais actuais favorecem este impasse — configurado como nostálgico — porque insistem em fórmulas familiares que mais não fazem do que recuperar modelos repetidos sem oferecerem alternativa para a produção da *heterogeneidade* (Mark Fisher). O arquivo surge, então, numa dimensão

paradoxal. Por um lado, poder-se-á assumir que todos os *media* são meios de registo que trabalham, sobretudo com a digitalização geral, a constituição de um arquivo universal que tudo guarda. Por outro lado, de que arquivo poderemos falar na época de um *eterno presente*, sem alternativas, que apenas reescreve ou *sobre-escreve* as referências simbólicas da actualidade? Perante esta aporia, importa-nos aqui pensar o modo como certas abordagens artísticas (o uso do *crackle* na música de Caretaker ou de Burial; a arqueologia da materialidade do cinema na obra de Tacita Dean, a reprodutibilidade do arquivo no trabalho de Mark Leckey) têm procurado expor o modo como os media *materializam* a memória, abordagens, que a partir de uma abertura disruptiva da noção de nostalgia, questionam a temporalidade do presente e da própria História (Walter Benjamin).

Palavras-chave

Nostalgia | Futuro | Arquivo | Memória | Materialidade | Arqueologia

Abstract

The exhaustion of the notion of utopia — whose spirit based on the optimistic belief in a better future marked Western Modernity — opened space for another one that, progressively, gained centrality in contemporary culture: the notion of nostalgia (Fredric Jameson). On the one hand, this notion carries with it the idea that Modernity is an unfinished project (Jürgen Habermas), whose promises have not been realized, but in relation to which there is a constant return. On the other hand, and consequently, nostalgia is linked to the cultural perception of a certain exhaustion of historical temporality or the idea of progress. In short, if we are no longer certain that the future will come true, we are stuck in the present and, therefore, we have to remember, not only the past, but the present itself, in a kind of vicious cycle that can be read as a slow cancellation of the future (Bifo Berardi). From this cultural reading, critical perspectives suggest that the current media and cultural industries favor this impasse — configured as nostalgic — because they insist on familiar formulas that do nothing more than recover repeated models without offering an alternative for the production of heterogeneity (Mark Fisher). The archive then appears in

a paradoxical dimension. On the one hand, it can be assumed that all media are means of registration that work, with general digitalization, the constitution of a universal archive that keeps everything. On the other hand, of what archive can we speak in a kind of an eternal present, with no alternatives, which only rewrites or overwrites the symbolic references of today? In view of this aporia, it is important for us to think here about how certain artistic approaches (the use of crackle in the music of Caretaker or Burial; the material archaeology of cinema in the work of Tacita Dean, the reproducibility of the archive in the work of Mark Leckey) have sought to expose the way in which the media materialize memory, approaches that, from a disruptive opening of the notion of nostalgia, question the temporality of the present and of history itself (Walter Benjamin).

— Keywords

Nostalgia | Future | Archive | Memory | Materiality | Archaeology

Esta orientação para a frente, esta antecipação de um futuro indefinido, contingente, o culto do Novo significam, em verdade, a glorificação de uma actualidade que vai sempre gerando, de novo, passados definidos subjectivamente.

Jürgen Habermas

***O futuro já não é o que era*¹**

Um dos modos possíveis de ler a História do Ocidente é através da perspectiva que a procura reconstituir a partir da ideia de *destino*. Referimo-nos ao que frequentemente aparece como a *perspectiva teleológica e escatológica* da História. De modo sucinto, tal leitura pode ser apresentada da seguinte forma: o curso da História foi sendo organizado

¹ Apropriação do título de um álbum de Leyland Kirby “Sadly, the future is no longer what it was” (2009). Voltaremos ao trabalho deste músico mais à frente.

por grandes programas civilizacionais que — apesar de se terem configurado e fundamentado distintamente, desde motivações teológicas até tecnocientíficas — têm em comum a marca de apresentarem um *fim* — um *telos* — para o qual se estaria a caminhar e a progredir, fim esse que se apresentaria como redentor e salvífico, justificando o cumprimento universal do programa. A auto-legitimação de cada projecto sempre se terá assim apresentado em correspondência directa com os modos de enunciação e de narrativização² dos fins do projecto, apresentando-se como um todo holístico que nada deixa de fora, legitimando a lei dos sujeitos, o lugar dos objectos e a aparência dos fenómenos. A contrapartida da entrega dos sujeitos às incumbências, mesmo que de fundamento metafísico e transcendente, do projecto seria a confortação e a segurança de se saber *que se está necessariamente a caminhar em direcção a algo que salvará*, isto é, de que há uma finalidade já mais ou menos determinada que justifica os meios do progresso. Neste sentido, a incessantemente *anunciada* finalidade concentra em si toda a carga simbólica dos desígnios e dos projectos da História.

À luz desta perspectiva, todos os grandes programas históricos são assim, ou pelo menos foram anunciados enquanto tal, programas de *emancipação* — se se cumprir o plano dado e apresentado, *o futuro prometido estará cada vez mais próximo*. Esta ideia de *emancipação* implica uma leitura subsequente: todas as perspectivas teleológicas e escatológicas da História, mesmo as modernas, são versões secularizadas de uma certa mitologia que, pelo menos desde Platão, e sobretudo com o Cristianismo, marca o Ocidente: uma configuração particular da ideia de *bem*, a qual implica uma adesão ou uma crença, que não apenas explica o funcionamento do Mundo, como garante a salvação e orienta o sentido da História.³ Entre as meta-narrativas modernas, também a do racionalismo tecnocientífico — desde a sua primeira fase cartesiana até à sua fase industrial,

² Jean-François Lyotard conceptualizou este aspecto naquilo que chamou as grandes *meta-narrativas* do Ocidente. Em *La Condition Postmoderne* (1979) e em *Le postmoderne explique aux enfants* (1986) Lyotard aponta para dois grandes tipos de *meta-narrativas* enquanto modelos de legitimação do conhecimento. O primeiro tipo seriam as meta-narrativas mitológicas, sobretudo identificáveis nas sociedades arcaicas, cuja legitimação do conhecimento se faz por referência a uma narrativa cujo fundamento é uma *archê*, uma origem temporal ou uma força primordial a partir da qual os seres se constituem naquilo que são. O segundo tipo, relativo às meta-narrativas modernas, distingue-se por ser de tipo projectivo, isto é, já não se basear numa origem, mas antes num *porvir* que é anunciado como culminar das premissas do programa. Em certa medida, o Cristianismo representa a transição do primeiro tipo para o segundo.

³ O aprofundamento do problema não dispensaria uma análise cuidada das posições de Friedrich Hegel, Alexandre Kojève, Karl Löwith ou Hans Blumenberg. Para o intuito do nosso argumento bastar-nos-á esta síntese mais ou menos simplificada que podemos encontrar em Matei Călinescu: “All the major ‘stories of emancipation’ of modernity are essentially secularized variations on the Christian paradigm: The Enlightenment metanarrative of progress through knowledge, by which humanity will be emancipated from evil ignorance; the speculative Hegelian story of the emancipation of mind or “Geist” from self-alienation through dialectics; the Marxist story of man’s emancipation from exploitation through the revolutionary struggle of the proletariat; and the capitalist story of humanity’s emancipation from poverty through the market, that is, through the intervention of Adam Smith’s “Invisible Hand,” which creates a universal harmony from countless conflicting self-interests.” (1977, 273). Há, no entanto, uma nuance nesta transição que deve ser considerada, tal como nota Suhail Malik, “While the renunciation of the Eurochristian eschatological horizon of expectation by (modern) anthropogenic history does not change the future orientation of history, it does recompose that futurity as a temporality rather than divine justice. This temporality of anthropogenic history is comprised of the future of the new.” (2018, 250).

passando pela iluminista e positivista — acabaria por ser compreendida como uma outra versão dessa meta-narrativa judaico-cristã de emancipação. Apesar de ter sido edificado como uma ruptura desmistificadora em relação ao teocentrismo medieval, proclamando um afastamento em relação aos sistemas simbólicos tradicionais acusados de arbitrariedade e irracionalidade, o projecto da Modernidade tecno-científica terá assentado, em grande parte, em pressupostos de crença, não tanto num Deus onnisciente e onnipotente, mas numa ideia de ciência cumulativa e de progresso técnico que iluminariam todo o desconhecido selvagem, anulariam as contingências e os mistérios da Natureza — tornando-a num objecto de conhecimento — e instituiriam, enfim, um conhecimento que formaria a comunidade universal. O caminho até ao destino seria percorrido com o optimismo que vislumbra, mesmo que ao longe, a prometida libertação da ignorância, do medo, da subjugação e da tirania do corpo frágil, das forças incontroláveis da natureza ou do real empobrecido e mortificado. No fim, o Humano, prometido a si próprio, sob a égide do seu voluntarismo prometeico que tudo concebe à sua imagem,⁴ realizar-se-ia enquanto ser racional e excepcional que acredita ser: a derradeira emancipação atingir-se-ia através de uma fé inabalável na razão, instalando a utopia das utopias e a realização de todos os possíveis.

O debate é extenso e conhecido em torno das razões que originam a crise desse projecto e que passam a anunciar a não realização do mesmo: essas razões vão desde novos paradigmas científicos no final do século XIX em torno das ideias de incerteza, entropia e indeterminação, aos impactos sociais das revoluções industriais ou, mais traumaticamente, ao que se plasmou nos efeitos catastróficos das duas Guerras Mundiais. Certo é que, mesmo que não se desenvolvam aqui todas essas razões, não é difícil reconhecer que a acompanhar estas sucessivas afrontas às certezas do projecto da Modernidade, o século XX foi pródigo em manifestações culturais, artísticas, e também científicas, de que o *destino prometido* desse projecto, a sua efectiva realização, não apenas tardava em se concretizar como, com consequências mais graves, apenas corresponderia a uma perigosa fantasia totalitarista. O optimismo utópico terá sido substituído pela ansiedade e, mais tarde, terá evoluído para um pessimismo cultural. Como lemos em M. Keith Booker, “hoje, utopia é uma palavra maldita, já não apenas porque desesperamos por não sermos capazes de a concretizar, mas, sobretudo, porque temos medo que se concretize.” (1994, 16).

Esta transição cultural do discurso da utopia — assente em mecanismos de harmonia e de esperança — para o discurso da distopia — assente em mecanismos de degradação e retrocesso — não ilustra apenas a passagem do *tom maior* da Modernidade para o seu *tom menor*. No que toca às inclinações do curso da História, esta conjuntura, que

4 “The sin of Prometheism then consists in destroying the equilibrium between the made and the given—between what human beings generate through their own resources, both cognitive and practical, and the way the world is, whether characterised cosmologically, biologically, or historically. The Promethean trespass resides in making the given. By insisting on the possibility of bridging the ontological hiatus separating the given from the made, Prometheism denies the ontologisation of finitude.” (Brassier 2014, 478)

marca o desenrolar do século XX, diz também respeito a uma outra inversão que refaz a tradicional natureza temporal da metafísica teleológica e escatológica do Ocidente: do espírito projectivo e da obsessão com o futuro ter-se-á passado para uma obsessão com o passado ou, mais precisamente, para uma espécie de assombramento por um *presente* ideal prometido, perdido no passado, que foi profundamente inscrito na nossa estrutura histórica, mas que continua por realizar. A essa segunda inversão — mesmo que matizada por todas as potências disruptivas, contra-normativas e contra-tradicionalistas com que o modernismo estético e as vanguardas procuraram estilizar o *continuum* da História — corresponde uma terceira figura, para além da de utopia e distopia: a figura da nostalgia. Num texto sintomaticamente intitulado “A Modernidade: um Projecto Inacabado”, Habermas enuncia assim o problema:

A revalorização do *transitório*, do *fugaz*, do *efémero*, a celebração do dinamismo, traduzem precisamente a nostalgia de um presente imaculado e em suspensão. Enquanto movimento que se nega a si próprio, o modernismo é *nostalgia da verdadeira presença*. (1980, 41)

A passagem de Habermas serve-nos de apoio para apontar duas observações em relação à figura da nostalgia. Por um lado, trata-se de uma noção que carrega em si a ideia de que a Modernidade, enquanto *projecto inacabado*, corresponde a um programa cujas promessas não se chegaram a realizar, mas em relação às quais há um constante *retorno*, como se se tratasse de um saudosismo do presente/futuro que aí se anunciava, *imaculado* e *verdadeiro*. Por outro lado, e consequentemente, a figura da nostalgia liga-se à percepção cultural de uma certa exaustão da temporalidade histórica e da ideia de progresso. Se já não somos conduzidos por uma ideia de futuro *claramente formulável*, seremos cada vez menos prospectivos e mais retrospectivos. Em suma, *se já não estamos certos de que o futuro se vai concretizar, estamos de certo modo presos num presente em suspensão*, condenados a uma perpétua rememoração numa espécie de ciclo vicioso. O activista e teórico dos *media* Franco Bifo Berardi chama a este estado de suspensão o *lento cancelamento do futuro* e num livro que intitula *After the Future*, o autor escreve o seguinte:

Por futuro não me refiro apenas à direcção do tempo. Penso também na percepção psicológica que emerge na situação cultural da Modernidade do Progresso, nas expectativas culturais que foram fabricadas durante o longo período da civilização moderna e que atingiram o pico na Segunda Guerra Mundial. Essas expectativas foram moldadas no contexto conceptual de um desenvolvimento progressivo, embora através de diferentes metodologias: a mitologia marxista-hegeliana da *Aufhebung* ou da suspensão das classes e da sua configuração numa nova totalidade que é o comunismo; a mitologia burguesa do desenvolvimento linear da guerra e da democracia; a mitologia tecnocrática do poder universal do conhecimento científico, entre outras (...). É muito difícil ou mesmo impossível livrarmo-nos desta temporalização mitológica e olhar para a realidade sem este tipo de lentes temporais. (2011, 18)

A historicização da cultura e a vanguarda

Na linha de leitura de Berardi, não há presente — nem, consequentemente, qualquer *futurabilidade* — que não esteja condicionado por uma historicização generalizada da cultura. Perante esta irreducibilidade, a nostalgia localiza-se no cerne da tensão entre o peso sedutor das grandes heranças culturais e o impulso profanador de tudo o que remete para o antigo. Tal impulso, mesmo quando se afirma como insurgente e como vanguardista não deixa de, invariavelmente, se afirmar como *re-acção* e integrar a referência ao passado, ou mesmo produções culturais anteriores, como condição da sua existência. De algum modo, o espírito de uma renovação espontânea dificilmente esconde por completo o modo como aquilo que é proposto, para o ser, tem de se posicionar perante o passado, analisando-o e reflectindo-o. É sintomático como este aspecto se pode reconhecer nas (várias) vanguardas artísticas do século XX através de duas perspectivas. A primeira reconhece-se na forte historicização conceptualizada com que se revestiram os vários modernismos estéticos, reagindo uns aos outros através de critérios epocais e inaugurando uma matriz cronológica e semântica que se fez valer de classificações como vanguardas, neovanguardas, contra-neovanguardas, etc. A segunda reconhece-se no modo como, desde os primeiros movimentos artísticos de vanguarda, um conjunto de processos de apropriação, reutilização, recontextualização, remistura e *pastiche* foram empregues na criação artística, já depois da instituição da fotografia e do cinema como grandes técnicas reprodutivas. Mesmo que se tratassem de rupturas estilísticas, estava em causa uma certa cultura da pós-produção com a utilização do *passado* como matéria-prima arquivística para a criação.

Estas tendências das vanguardas espelham bem o problema do surgimento da nostalgia enquanto figura contemporânea. Se por um lado, pela marcada historicização dos seus programas, as vanguardas não se desprendem de exercícios de replicação e de reconvocação, servindo-se do passado objectivizado e tornado-o disponível historicamente, por outro lado, viram-se contra esse passado, tentam destruí-lo e procuram uma neutralização dos critérios do historicismo (cf. Habermas 1980, 43), manifestando a suspensão temporal e o esgotamento da própria condição contemporânea. A ironia é que, na progressiva auto-radicalização dos modernismos, o exercício de afastamento ou de destruição do passado conhecerá algures o seu próprio esgotamento. Umberto Eco oferece-nos uma descrição exemplar desta hipótese:

A vanguarda destrói, desfigura o passado: nessa medida, *Les Demoiselles d'Avignon* é um acto típico de vanguarda. Mas então a vanguarda vai mais longe, destrói a figura, cancela-a, chega ao abstrato, ao informal, à tela branca, à tela cortada, à tela carbonizada. Na arquitectura e nas artes visuais, será a parede cortina, o edifício como estela, o paralelepípedo puro, a arte minimalista; na literatura, a destruição do fluxo do discurso, os Burroughs tipo colagem, o silêncio, a página em branco; na música, a passagem da atonalidade ao barulho para o silêncio absoluto. Mas chega o momento em que a vanguarda (o moderno)

não pode ir mais longe. (...) A resposta pós-moderna consiste em reconhecer que o passado, uma vez que não pode realmente ser destruído, porque a sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado: mas com ironia, não inocentemente. (1994, 570)

O assombramento dos futuros perdidos

Situando-se entre as práticas artísticas e a cultura popular, foi Mark Fisher quem recentemente mais trabalhou o problema da historicização nostálgica do presente. A figura a partir da qual grande parte do seu pensamento se estabelece é a do *fantasma*, numa apropriação da noção de *espectro* em Jacques Derrida.⁵ Para Fisher, a produção cultural actual é marcada por aquilo a que o autor se refere como o *assombramento* (*hauntology*) dos *futuros perdidos das grandes promessas do Ocidente, os futuros que nunca chegaram*, mas que, apesar disso, estão inscritos no presente. O *fantasma* é aquilo que nunca chegou a ser, que está ausente, que efectivamente *não é*, mas que assombra tudo o que é. A nostalgia surge, então, como o maior sintoma desta temporalização aporética. Entre a subversão e a romantização, a nostalgia configura-se como uma espécie de sentimento simultaneamente tranquilizador e angustiante, como se estivéssemos condenados a *recordar* algo que não chegámos a viver e que dificilmente se concretizará, mas que, ainda assim, nos persegue e está profundamente impregnado nos modos de produção cultural. De algum modo, toda a teoria da espectralidade tem como última implicação a ideia de que o presente não é auto-suficiente.⁶

Para além da análise cultural, Fisher estende o problema para uma leitura política e económica. Para o autor, os *media* e as indústrias culturais personificam esta *inclinação retrospectiva* e a produção cultural popular em massa favorece este impasse — configurado como nostálgico — insistindo em formas familiares que mais não fazem do que recuperar modelos repetidos, sem oferecerem alternativa para a produção da *heterogeneidade* ou de *contra-imagens*. O agrilhoamento do presente pelo passado traduz-se assim nos próprios conteúdos culturais. Das *retromanias* das décadas anteriores na música à marketização das sequelas na indústria cinematográfica, a *produção* de cultura popular poupa em recursos para a incessante alimentação já formatada do mercado cultural e a *recepção* fica mais facilitada para todos aqueles que poupam em investimentos de descodificação perante objectos culturais que de um ou outro modo se repetem. Nesta leitura de Fisher, que em certos momentos parece recuperar os pressupostos da Teoria Crítica de Adorno e Horkheimer, o capitalismo cultural não tem nenhum futuro para

5 “C’est quelque chose qu’on ne sait pas, justement, et on ne sait pas si précisément cela *est*, si ça existe, si ça répond à un nom et correspond à une essence. On ne le *sait* pas: non par ignorance, mais parce que ce non-objet, ce présent non-présent, cet être-là d’un absent ou d’un disparu ne relève pas du savoir. Du moins plus de ce qu’on croit savoir sous le nom de savoir. On ne sait pas si c’est vivant ou si c’est mort.” (Derrida 1993, 25-26)

6 “Spectrality does not involve the conviction that ghosts exist or that the past (and maybe even the future they offer to prophesy) is still very much alive and at work, within the living present: all it says, if it can be thought to speak, is that the living present is scarcely as self-sufficient as it claims to be; that we would do well not to count on its density and solidity, which might under exceptional circumstances betray us.” (Jameson 1999, 39)

oferecer, apenas mais do mesmo, atrofiando as próprias condições de possibilidade da imaginação. Duas passagens de Fisher ilustram esta posição. A de que “o capitalismo não é apenas o único sistema político e económico viável, mas também de que é impossível no presente imaginarmos uma alternativa coerente.” (Fisher 2009, 2) e de que o século XXI pode ser representado pela figura da “pobre infinidade de GIF’s animados com a sua temporalidade balbuciante e frustrante, com o seu sinistro sentido de ser ter sido apanhado numa armadilha do tempo.” (Fisher 2013). É sobre este cenário que o autor britânico, na mesma linha de Bifo Berardi, lança uma das suas mais frequentes questões: quais as condições culturais que actualmente podem favorecer o que tem vindo a ser tematizado como a *possibilidade do novo*⁷.

Antes de voltarmos a esta questão no fim deste texto, e de modo a introduzirmos aqui o problema da materialidade dos *media*, impõe-se outra pergunta que de algum modo está relacionada: quais as condições do *arquivo* que a cultura contemporânea está a constituir? A ideia deste arquivo surge-nos numa dimensão paradoxal. Por um lado, poder-se-á assumir que, sendo tendencialmente todos os *media* meios de registo, o seu trabalho, sobretudo com a digitalização geral, está a constituir um arquivo universal que tudo guarda.⁸ Por outro lado, e será aqui que o paradoxo se afirma, de que arquivo poderemos falar se, à luz destes autores, nos reconhecermos perante um *eterno presente*, sem alternativas, que apenas reescreve ou *sobre-escreve* as referências simbólicas da actualidade? Por outras palavras, de que arquivo podemos falar quando certas posições críticas indicam um arquivo cultural que apenas se replica infinitamente a si próprio?

Arqueologia e Materialidade: três exemplos artísticos

Mesmo que por vezes apareça reduzido às suas críticas ao capitalismo, Mark Fisher continua a ser relevante para estas últimas questões. Nunca perdendo realmente de vista essa crítica ao capitalismo cultural, as entrelinhas dos seus argumentos teóricos — e sobretudo o vasto conjunto de textos de crítica musical que nos deixou⁹ — sugerem um dos seus contributos mais importantes: na mesma tendência retrospectiva que denota o assombramento do passado por realizar não estão apenas as repetidas e redundantes fórmulas culturais, mas também exercícios disruptivos que revelam uma preocupação especial em expor o *modo particular como a tecnologia materializa a memória*. Fisher, mesmo que sem o reconhecer directamente, recupera as questões da *arqueologia da*

⁷ Cf. Lijster, Thijs, ed. 2018 *The Future of the New: Artistic Innovation in Times of Social Acceleration*. Amsterdam: Antennae — Valiz.

⁸ “No imaginário da realidade virtual dos novos meios, toda a matéria já foi traduzida para o arquivo e é a partir daí que é actualizada em obras instantâneas que constroem um mundo em puro nomadismo de conectividade. (...) Todas as obras são remetidas para o passado restando como material de arquivo, útil afinal, a uma arte que reciclará incessantemente esse arquivo, acrescentando-lhe o tempo real da interactividade.” (Bragança de Miranda 1998, 225).

⁹ Mark Fisher suicidou-se em Janeiro de 2017 com 49 anos, depois de um longo período de luta contra a depressão. Em 2018 foi publicada uma abrangente compilação de textos seus: *K-punk: The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher* (Londres: Repeater Books).

cultura que, por exemplo, encontramos em Walter Benjamin, ou da *materialidade dos media* que, por exemplo, encontramos em Friedrich Kittler. Mais precisamente, na recuperação dessas heranças está em causa a hipótese de que as memórias culturais são moldadas não apenas pelas características estilísticas, estéticas e semânticas da produção de uma época, ou seja, pelo “conteúdo” do cinema, da televisão, da rádio, da música gravada, das artes plásticas, etc., mas também, ou mesmo sobretudo, pelas propriedades subtis das materialidades dos próprios media enquanto meios de registo: *os media produzem memória*.¹⁰

Na leitura que aqui procuramos apresentar, não interessa tanto a ideia de arquivo como repositório de conteúdos e produções culturais, mas, sobretudo o modo como certas explorações artísticas dos *media* inscrevem e podem expor o anacronismo que pode destabilizar o presente ou, como na famosa passagem de Shakespeare em *Hamlet*, evidenciar um tempo que está fora dos eixos — *time is out of joint*. Esse anacronismo — seja apoiado nas ideias do fantasma ou do assombramento, seja nas ideias da ruína ou do fragmento, seja no desfasamento entre as desarticuladas temporalidades do humano, da natureza e da técnica — promove uma reinstalação do passado no presente, desafiando qualquer História linear que, no seu curso, absorve, reforma ou apaga qualquer evento ocorrido em função da sua finalidade definida.

Procuraremos, através de três casos, ilustrar estas ideias.

Tomemos o primeiro exemplo a partir da música experimental ou, mais especificamente, de uma corrente que reflectiu uma particular sensibilidade pelas questões do tempo, da memória, do passado e dos próprios meios de gravação. A crítica musical chamou-lhe *hauntology music*, integrando, nessa estética, músicos como William Basinski, Philip Jeck, Burial, The Caretaker (Leyland Kirby) ou as edições da Ghost Box Records. Apesar de diferenças estéticas entre estes músicos, há, para além dessa orientação existencial para o passado, uma marca comum e recorrente em todos: a utilização intencional, recriada ou manipulada do *crackle* do vinil, isto é, o ruído de superfície inerente aos processos analógicos de gravação e de reprodução. “Se a metafísica da presença se baseia em privilegiar a fala e o *aqui e agora*, a metafísica do *crackle* é sobre diacronia e desencarnação. O *crackle* perturba a própria distinção entre superfície e profundidade, entre plano de fundo e primeiro plano” (Fisher 2013, 48). Conjugado com técnicas radicais de manipulação da velocidade do som, o uso esteticamente trabalhado do *crackle* começa por expor a hipótese de que, por defeito, não se presta atenção ao facto de os sons que se ouvem terem sido gravados, ao mesmo tempo que dá visibilidade aos sistemas técnicos de reprodução que têm de ser usados para aceder às gravações. “Também os ficheiros MP3 têm uma materialidade, obviamente, mas essa

¹⁰ Na parte final de *Sans Soleil* (1983) ouvimos Chris Marker perguntar: “como é que as pessoas que não filmam, não fotografam, não registam sons podem recordar, como é que a Humanidade antes procedia para se lembrar? As imagens estabelecem-se no lugar das minhas memórias, elas são as minhas memórias.”

materialidade oculta-se, por contraste com a materialidade táctil dos discos de vinil” (Fisher 2014, 21). A estética do *crackle* parece revelar as várias camadas da mediação entre diferentes *media*, incidindo na fronteira problemática entre o analógico e o digital e tornando explícitas as contingências arqueológicas das suas materialidades. Sob a camada de tudo aquilo que foi intencionalmente gravado na *superfície*, resiste agonisticamente uma expressividade própria dos meios de registo e de reconstituição, com todos os “rangidos e rumores da máquina em si mesma, com o zumbido das engrenagens e as colisões de molas de aço a desbobinar” (DeMarinis 2011, 221). No último horizonte, numa espécie de pulsão anacrónica, poderíamos, enfim, reencontrar uma imagem — de estranheza e de deslumbramento — dos primeiros meios técnicos fonográficos a partir dos quais a captura do tempo foi possível. É justamente essa imagem que se terá perdido ou que, pelo menos, terá sido naturalizada, ocultando as vidas anteriores das técnicas de gravação de som.

“Na esfera fonográfica dos mortos, os espíritos estão sempre presentes” (Kittler 1999, 72). Os espectros que irrompem na granulosidade sonora do *crackle* não serão apenas uma reminiscência indirecta das vozes e de todos os outros sons que se imortalizaram ao serem tecnicamente inscritos nas primeiras gravações dos fonógrafos no final do séc. XIX. De algum modo, essas perturbações sonoras são também uma fantasmagoria do som das primeiras máquinas industriais complexas e de todos os outros ruídos do progresso técnico que marcam essa Modernidade tardia, repleta de potencialidades de exploração dos objectos, do planeta e dos sujeitos, mas também, e por outro lado, plena de perplexidades perante um novo universo não hermenêutico de sons não compreensíveis e não representacionais que, através do aparelhamento que electrificava o globo, aí se captavam pela primeira vez — desde o *rumor da Terra* até à tradução sonora das ondas electromagnéticas do *éter*.¹¹ Recorrendo à *distinção metodológica* que Kittler adapta de Lacan, o sujeito terá deixado de estar apenas perante os dois regimes antropomórficos que marcam a história da sua relação com os *media* — o *simbólico* da escrita e o *imaginário* da imagem —, tendo sido confrontado, pela primeira vez, com um terceiro regime que o excede e que não lhe é familiar, que não pode ser virtualmente codificado, nem se esgota nas suas projecções. Esse terceiro regime é o do (próprio) *real* que os aparelhos de som lhe devolveram em toda a sua indeterminação e indiferença.

11 “Unlike other forms of nineteenth-century media that developed upon a tried-and-true base of writing and storage, the sphere of telecommunications technologies of telegraphy, telephony, and wireless resonated with energetic environments and received signals from terrestrial and extraterrestrial sources. Thus, receiving radio may mean that someone is listening but not always that anyone is sending.” (...) When it comes to telecommunications, nature is more of a sidekick, even though it has always been the *biggest broadcaster*, bigger than all corporations, governments, militaries, and other purveyors of anthropic signals combined. *In fact, nature was broadcasting globally before there was a globe*. Radio was heard before it was invented, and radio, before it was heard, was.” (Kahn 2013, 19).

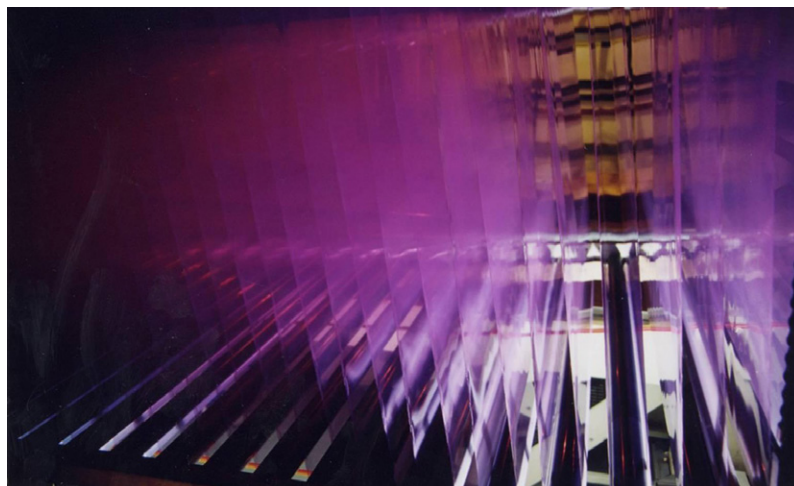
Do real não existe mais nada a trazer à luz do dia do que aquilo que Lacan pressupôs, ou seja nada. O real enforma o resíduo ou o desperdício que nem o espelho do imaginário nem a grelha do simbólico conseguem captar: os acidentes fisiológicos e a desordem estocástica dos corpos. (Kittler 1999, 16)

Simbolicamente, a presença do *crackle*, enquanto ruído de superfície, representa a perturbação de uma temporalidade linear e incorruptível que, na sua marcha cumulativa, foi apenas projectada à sua própria imagem de forma totalizante. Por seu turno, qualquer exercício arqueológico das materialidades dos *media* é uma procura pelo que ficou esquecido, pelo que foi negligenciado, por aquilo que, depois da primeira estranheza, acabou por ser normalizado. Essa arqueologia anima aquilo que de problemático, de excessivo e até de impensável sempre coexistiu com as investidas humano-centradas. Nesta perspectiva, as contingências espectrais da materialidade dos *media* são o contraponto das contingências da própria História e de todos os seus dispositivos de materialização do arquivo e da memória.

O segundo exemplo que convocamos procura reconhecer o mesmo tipo de *materialidades expressivas*, não na esfera do som, mas na da imagem em movimento, recorrendo ao trabalho de Tacita Dean e ao seu filme de 2006 *Kodak*.¹² Depois de saber que a empresa norte-americana tinha aberto um processo para fechar muitas das suas fábricas, a artista decidiu visitar uma delas, em Chalon-sur-Saône, França, para filmar o processo de produção do celuloide das fitas filmicas. Ao longo de 44 minutos, o filme de Dean confronta o espectador com longos planos nos quais ora se reconhecem as máquinas e os sistemas de controlo que integram o processo de produção das fitas, ora, e sobretudo, nos são apresentadas configurações visuais relativamente abstractas nas quais nos deparamos com composições cromáticas não figurativas, efeitos de luz oníricos ou movimentos cíclicos maquínicos, cuja repetição incessante e prolongada faz com que deixem de ser identificáveis enquanto tais, enquanto efeitos de uma programação humana. Durante várias sequências, não há qualquer presença humana, sendo-nos apenas exposto, através das fitas e da luz, o que pode ser visto como uma vitalidade própria da matéria, nas suas formas e escalas cromáticas.

¹² Filme disponível em <https://criticalcommons.org/Members/andydancer/clips/kodak-2006>

Imagem 1
Kodak, still do filme.
© Tacita Dean



Neste exercício elegíaco de registar a produção material, e não simbólica, de um *medium*, o cinema analógico, cuja obsolescência se anuncia, através desse próprio *medium*, Tacita Dean parece querer dar visibilidade a qualquer coisa que não pode ser reduzível apenas à história cultural dos *media*, mas que é sobretudo relativa a uma possível história material da luz e à forma como foi sendo captada pelas superfícies de inscrição técnicas e não técnicas. A cultura cinematográfica terá progressivamente esquecido esta existência material do filme enquanto *medium*, a qual a actual cultura da obsolescência revela novamente, apesar de tudo.

O modo como Dean radicaliza a duração dos planos e prolonga os efeitos visuais de alguns dos planos mais abstractos remete-nos, enfim, para a dimensão espectral e especulativa que acompanha todo o surgimento da fotografia e do cinema, uma dimensão sobre as possibilidades do *aparecer* e, novamente, sobre uma certa independência do real que, indiferente à representação humana, acabava por se manifestar e tornar sensível, por motivos desconhecidos e aleatórios, quando era atravessado pelas materialidades de inscrição dos novos meios técnicos da época. Dean procurará, de alguma forma, restaurar essa *estranheza fantasmática* original, essa vertigem possível para além da positividade, que terá sido comprometida, ou pelo menos naturalizada, com a indústria cinematográfica contemporânea. No sentido do que atrás discutimos sobre o conceito de nostalgia, tratar-se-á ainda aqui de reclamar as potencialidades prometidas, mas algures perdidas, de um *medium*, promovendo a subjectivação de outras temporalidades.

Kodak expõe um arquivo de temporalidades que inclui o tempo do próprio *medium*. Enquanto observamos os rolos de tiras translúcidas de celuloide a desdobrarem-se, o desgaste do tempo que afecta a vida do meio expõe-se na projecção. Na luminosidade da superfície dos rolos de material, o tempo é inscrito em intervalos e a observação do movimento revela o ritmo interno de existência do meio. Nesta observação em processo das

questões da luz, o crepúsculo da vida histórica do *medium* cinema pode ser observado e experienciado. E sob essa luz da obsolescência, a temporalidade torna-se um estado temporal complexo. (Bruno 2014, 121)

Como último exemplo, evocamos a instalação de 2016 de Mark Leckey, *UniAddDumThs* (Kunsthalle Basel), na qual o artista inglês reúne e dispõe um conjunto de objectos que são reproduções de outros objectos em vários formatos: simulacros renderizados em objetos 3D, impressões fotográficas e outros tipos de réplicas. Na folha de sala, o conjunto é descrito como “uma instalação envolvente de imitações, uma assemblagem de reproduções, uma disposição fértil e pulsante de simulacros”¹³.



Imagem 2
Vista da secção “Maschine”
de *UniAddDumThs*, Kunsthalle
Basel. © Phillipp Hanger

¹³ Nomesmo documento podemos ler: “Following a process of sampling, collecting, appropriating, and ‘aggregating’ (Leckey’s term) that has been central to his work from its very beginnings, *UniAddDumThs* reveals much about the artist’s thinking and practice—his persistent fascination with things as much as with technology, the Internet, and the slippery relationship between the real and its simulacrum. It is no wonder that Leckey is so influential to a younger generation of artists who finds in his work a pioneering attempt to address how the products of contemporary technological advances construct our identities, memories, and desires. *UniAddDumThs* is a lesson about this, and, indeed, about all systems of order: how they depend entirely on the individual who categorizes them, and how they organize the universe in unexpected ways. https://www.kunsthallebasel.ch/wpcontent/uploads/KHB_Floorplan_Leckey_E_PF_NEW.pdf

O projecto surge no seguimento de outra exposição de Leckey — *The Universal Addressability of Dumb Things*, Southbank Centre (Londres), 2013 — para a qual o artista procurou reunir um conjunto díspar de objectos — artefactos arqueológicos, obras de arte de vários períodos históricos, variados gadgets e objectos domésticos tecnológicos — que ilustrassem uma *história alternativa dos objectos*. Para além da história hegemónica que se constitui pela soma de todos os gestos humanos de activação e de apropriação dos objectos e que é dominada por um sujeito que se auto-constitui como o único que é capaz de *dar vida* às coisas que o rodeiam, Leckey especula, através do seu próprio *gabinete de curiosidades*, sobre uma outra história, atravessada por objectos que nunca foram inertes nem passivos, mas antes potentes e dinâmicos, com capacidade de auto-organização e constituídos por matérias vibrantes, relativizando-se, assim, as fronteiras entre o inanimado e o animado numa espécie de tecno-animismo.¹⁴

Antes de chegar aos objectos físicos dessa primeira exposição 2013, Leckey passa vários anos a projectar a instalação, arquivando e classificando, no seu computador e nos seus discos rígidos, imagens dos objetos que poderia exhibir e que, depois, seriam reunidos, na sua versão física, por uma equipa de produção da galeria. A exposição de 2016, *UniAddDumThs*, é uma reacção a esse processo. Constituída apenas por réplicas dos objectos originais, a instalação é a tentativa de Leckey remediar a potência arquivística que esteve na origem de todo o processo. As imagens dos objectos no seu computador foram os primeiros “originais” para Leckey. Foi com as imagens, não com os objectos, que o artista estabeleceu uma relação afectiva. Numa entrevista, o artista explica o processo:

Tudo isto foi uma tentativa de tornar estes objectos reais para mim, de instalar os objectos para mim mesmo. Durante a primeira pesquisa para a exposição de 2013, conheci a maioria dos objectos que procurava através do Google. Depois passei horas a organizar as imagens desses objectos num PowerPoint antes de fazer maquetes no Photoshop. Tudo isto me ocupou obsessivamente durante dias seguidos. Comecei a conhecer as imagens dos objectos muito bem, comecei a gostar delas, mesmo que nunca tivesse tido contacto com os objectos físicos que representavam. Quando chegou a altura da exposição, já depois de o museu ter reunido os objectos físicos, e comecei a desembulhar os artefactos reais dos caixotes, senti algo que me surpreendeu: “Oh, isto não é a coisa.” É claro que estes objectos ainda teriam qualidades que eram mágicas e poderosas e que me levavam para as imagens de que tinha cuidado durante meses; mas não eram tão encantadores como quando eles estavam no meu desktop. Percebi que mais tarde teria de os replicar e possuí-los novamente de alguma

14 “The more computed our environment becomes, the further back it returns us to our primitive past, boomerangs us right back to an animistic world view where everything has a spirit, rocks and lions and men. So all the objects in the world become more responsive, things that were once regarded as dumb become addressable, and that universal addressability—a network of things—creates this enchanted landscape. Magic is literally in the air. And that is an altered state, and an endlessly productive one.” Leckey, Mark; Cornell, Lauren. “Techno-animism”. *Mousse Magazine* 37. Fevereiro 2013. <http://moussmagazine.it/lauren-cornell-techno-animism-2013/>

forma. Teriam de ser meus novamente. Com a exposição de 2016, recuperei-os novamente. “Reescrever” alguns desses objetos usando a impressão 3D permitiu-me recuperar a intimidade com eles e agora, curiosamente, sinto-me menos alienado por eles. Genuinamente acho que passamos a vida a lutar contra os objectos. Não os recebemos, não conseguimos, da mesma forma que recebemos imagens. (2014, 180)

As contradições que Mark Leckey assume são reveladoras de sucessivas inversões entre original e cópia, entre objecto e imagem, entre os sistemas instituídos de circulação e de arquivo dos objectos. Talvez a maior ironia do artista inglês — depois de atribuir um certo primado aos objectos e à sua potência enigmática criadora de relações próprias — seja assumir-se como alguém que acaba por ceder às estratégias históricas de domesticação dos objectos, através da sua fetichização em imagens e simulacros. Tal cedência não é apenas irónica como também é profundamente ambivalente: se por um lado, estão em causa os dispositivos narratológicos e formais da História como aquilo que confere uma distância segura e despotenciadora que tudo transforma em imagem nominável, adestrada, classificável e rentabilizável, por outro lado, a multiplicação maciça dos objectos em reproduções de toda a ordem colecionáveis por qualquer um é, como insistiu Walter Benjamin, uma das mais potentes formas de resistência contra as lógicas de sublimação e de sacralização das coisas.

Alegorias e Ruínas

As alegorias são na esfera do pensamento aquilo que as ruínas são entre as coisas.

Walter Benjamin

Estes três casos artísticos são possíveis pontos para formar uma trajectória. Num primeiro momento, através da *arqueologia materialista do crackle*, abre-se um recuo até à Modernidade tardia do final do século XIX, como transição epocal, e destaca-se o aparecimento espectral, nos primeiros *media* fonográficos, de motivos desconhecidos dos corpos e do real. Num segundo momento, através da historicidade própria das superfícies de inscrição da luz do *medium* cinema, é também a relação de *estranhamento* — *normalização* que está em causa. No último momento, através da obra de Leckey, trata-se da tensão entre a potência vitalista dos objectos e a tentativa da sua domesticação por via das imagens e dos arquivos digitais que, em todo o caso, não deixam de re-emanipular as mais antigas relações de fetichização dos objectos. Contrariamente à temporalidade histórica unitária e absolutamente sincronizada que está implicada na visão teleológica e escatológica da História, organizada sempre a partir de um centro supremo em relação ao qual todos os outros se ordenam, nos exercícios artísticos apon-tados encontramos a possibilidade de múltiplas temporalidades coexistirem a ritmos diferentes e com horizontes diferentes, sem necessária coincidência entre si. Apesar

de todos os esforços das formas históricas para controlar essa indeterminação, há desfasamentos de toda a ordem, seja entre a intenção criadora e a entropia dos meios, seja entre a temporalidade da natureza e a da possibilidade da sua manipulação, seja entre a cristalização do arquivo e a possibilidade da sua reconstituição.

Em suma, os pontos dessa trajectória podem compreender variações possíveis de uma história alternativa da Modernidade, variações que se reconhecerão mais na impossibilidade da articulação total, do que no alcançar de uma finalidade pré-determinada. São variações que, em vez da ideia de progresso cumulativo, se inclinam, inversamente, para o que pode ser recuperado das ruínas desses programas. De algum modo, estas variações alternativas da História deixam-se captar pela *película cinzenta de pó que cobre as coisas e se torna na sua melhor parte*.¹⁵ A metáfora do pó — que aqui podemos apropriar para o grão da superfície sonora, para a matéria sensível da luz filmica ou para a “desmaterialização” do arquivo digital — é em Walter Benjamin¹⁶ qualquer coisa relativa aos sonhos da Modernidade ou, mais especificamente, ao seu esgotamento: os sonhos deixaram de ser uma realidade distante que, eternamente, adiam a sua concretização e, perdendo o seu *horizonte azul*, entraram na esfera poluída do quotidiano. O pó é metáfora da desintegração das utopias do Projecto Moderno, é símbolo de que, doravante, nada será aurático nem eterno — tudo se banalizará e tornará acessível, com a contrapartida de que todos os objectos serão atravessados pela vertigem da decadência e serão inscritos em meios tecnológicos que, pelas suas materialidades, ou pelas leis do mercado, se tornarão, mais cedo ou mais tarde, obsoletos ou, se forem resgatados enquanto tal, colecionáveis. É aí que reside a possibilidade de libertação dos objectos na dialéctica da tradição com a ruptura.

O pó pode ser visto como o último suspiro da tradição, não se confundindo com a repetição mortal da modernidade. O pó que cai sobre as coisas modernas é a decomposição da aura, a decomposição de uma era anterior que, tal como as toneladas de conchas e de detritos que continuamente se depositam no fundo do oceano, cria uma nova camada de sedimentos. O pó da modernidade é o aspecto mais tangível do novo tempo histórico, uma fina pátina de momentos despedaçados que sobrevivem depois da exaltação da multiplicação ter diminuído ou se ter extinguido. (Olalquiaga 1998, 95)

A metaforologia das ruínas e do pó destaca os objectos, ou os seus potenciais atributos, que ficaram esquecidos, isto é, que ficaram fora da mobilização total que aí

¹⁵ “No longer does the dream reveal a blue horizon. The dream has grown away. The gray coating of dust on things is its best part. Dreams are now a shortcut to banality. Technology consigns the outer image of things to a long farewell, like banknotes that are bound to lose their value.” (Benjamin 2008, 236)

¹⁶ Através das suas numerosas alegorias e metáforas, Walter Benjamin terá sido o primeiro arqueólogo das ruínas da Modernidade, como bem atesta o seu projecto do *Livro das Passagens*, e o primeiro materialista dos *media* contemporâneos, como é reconhecível na leitura que faz da fotografia e do cinema. Em todo o caso, a dimensão messiânica do pensamento de Benjamin pode, em certas leituras, configurar uma perspectiva teleológica da História. Esta discussão teria, no entanto, de ser desenvolvida noutro contexto.

se iniciou. “As ruínas fazem parte da longa história do fragmento, mas a ruína é um fragmento com futuro, um fragmento que viverá depois de nós, apesar do facto de não deixar de nos lembrar uma totalidade ou uma perfeição perdidas.” (Dillon 2011, 11). Apenas o gesto arqueológico os pode recuperar para evidenciar qualquer coisa que não se esgota na sucessão das épocas e nas temporalidades lineares, ou seja, qualquer coisa que se afirma como um momento de excepção em aberto.

Em Benjamin, “a história é objecto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogéneo, mas por um tempo preenchido pelo Agora (*Jetztzeit*)” (1940, 17). Se esse *tempo vazio* é aquele onde se encerram as tendências teleológicas e escatológicas do curso matemático e positivista da História, o *Jetztzeit* é justamente a figura inesgotável e irrepitível da interrupção do *continuum* que pode acolher o anacronismo, alertar para a possibilidade da falha e instalar a emergência de tudo o que pode irromper no real. Por ser efémero e fragmentário, pela sua natureza inacabada, o *Jetztzeit* é um convite para perscrutar a temporalidade ainda por explorar que contem em si.¹⁷ A pergunta pela *possibilidade do novo* — que, em Jameson, Berardi ou Fisher, sustenta a hipótese de desbloquear o futuro — pode aqui encontrar uma resposta. Tal possibilidade não é tanto relativa à ideia de criação *ex nihilo*, mas é sobretudo relativa à possibilidade de um objecto surgir destacado do *continuum* da história, podendo revelar em si próprio as condições materiais da sua produção, as suas camadas arqueológicas ou a génese das suas técnicas possíveis. A suspensão do *continuum* — através de um objecto potente e enigmático ou espectral, no sentido de Derrida de um *não-saber* — instala a suspeita e dissemina a dúvida céptica que pode activar outras relações materiais entre meios, experiência e temporalidade.¹⁸

Numa última alegoria, talvez essa dúvida seja a que assola o fugitivo que, no romance *A Invenção de Morel* de Adolfo Bioy Casares, se descobre, numa ilha aparentemente deserta, rodeado de imagens espectrais projectadas por uma máquina — qual arquivo paradoxal — que recria *ad aeternum* e em repetição um presente perfeito perdido no passado. A dúvida que consome o fugitivo é ontológica e epistemológica: que imagens são estas e a partir de que certezas se pode validar a realidade que me é apresentada.

¹⁷ Uma outra alegoria benjaminiana poderia aqui ser evocada, a da *constelação*: “As ideias relacionam-se com as coisas como as constelações com as estrelas. Isto significa desde logo que elas não são nem os conceitos nem as leis das coisas. Não servem para o conhecimento dos fenómenos, e estes de nenhum modo podem servir de critério para a existência das ideias.” (Benjamin 1928, 10). O poder da constelação é a sua configuração nunca coincidir com a *lei das coisas* que circunscreve o real. Neste sentido, não se trata propriamente do *aparecer* das coisas, mas, sobretudo, de “uma intervenção sobre o aparecer, articulando ideia, coisas, conceitos e imagens.” (Bragança de Miranda 2017, 23). Neste sentido, as constelações mais do que representarem ou organizarem, acrescentam, alteram, produzem. Mais do que uma teoria ou um método, a constelação é o próprio objecto, enquanto construção que se acrescenta ao real e desafia a sua temporalidade, enquanto nova organização que traz à visibilidade possibilidades virtuais nele inscritas e reprimidas.

¹⁸ “Materiality is not just a question of materials or the province of mediums. It fundamentally means activating material relations and conveying their transformation. This includes refashioning our sense of space and contact with the environment, as well as our experience of temporality, which is also a way of creating new forms of relatedness. As some works elaborate on such surface conditions, they expose a cultural transformation in surface tension. Here, in tensile form, we can sense the fabrication of imaging as its actual fabric becomes exposed in transmutation: the ‘wear’ of images, which, as we have claimed, is not only a wearing out but also an ability to actually ‘weather’ change in time.” (Bruno 2014, 126).

Bibliografia

- Benjamin, Walter. 1928. *A Origem do Drama Trágico Alemão*, trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- Benjamin, Walter. 2008. “Dream Kitsch — Gloss on Surrealism”. In *The Work of Art in the Age of Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Cambridge (Mass.): The Belknap Press of Harvard University Press
- Benjamin, Walter. 1940. “Sobre o conceito de História” (tese XIV). In *O Anjo da História*, trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim. 2008.
- Berardi, Franco ‘Bifo’. 2011. *After the Future*. Edimburgo: AK Press.
- Booker, M. Keith. 1994. *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism*, Londres: Greenwood Press.
- Bragança de Miranda, José. 2017. “A Constelação como Método do Contemporâneo”. In *Netativismo*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.
- Bragança de Miranda, José. 1998. “Da interactividade. Crítica da nova *mimesis* tecnológica”. In *Ars Telemática*, ed. Claudia Giannetti. Lisboa: Relógio d’Água, 1998.
- Brassier, Ray. 2014. “Prometheanism and its Critics”. In *#Accelerate — The Accelerationist Reader*, eds. Robin Mackay, Armen Avanessian. Londres: Urbanomic.
- Bruno, Giuliana. 2014. *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago: University of Chicago Press.
- Călinescu, Matei. 1977. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Duke: Duke University Press.
- DeMarinis, Paul. 2011. “Erased Dots and Rotten Dashes, or How to Wire Your Head for a Preservation”. In *Media Archaeology. Approaches, Applications, Implications*, ed. Erkki Huhtamo and Jussi Parikka. Berkeley (CA): University of California Press), 211–38.
- Derrida, Jacques. 1993. *Spectres de Marx*. Paris: Galilée.
- Dillon, Brian. 2011. “A Short History of Decay.” In *Ruins*, ed. Brian Dillon. Whitechapel (Documents of Contemporary Art) and The MIT Press.
- Eco, Umberto. 1994. “Postmodernism, Irony, the Enjoyable.” In *Reflections on the Name of the Rose*. Londres: Minerva.
- Fisher, Mark. 2013. “Break it Down: On Dj Rashad’s Double Cup.” *Electronic Beats Magazine*. <https://www.electronicbeats.net/mark-fisher-on-dj-rashads-double-cup/>
- Fisher, Mark. 2009. *Capitalism Realism: Is There No Alternative*. Alresford: Zero Books.
- Fisher, Mark. 2014. *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Alresford: Zero Books.
- Fisher, Mark. 2013. “The Metaphysics of Crackle: Afrofuturism and Hauntology”. *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture* 5(2): 42 — 55. <https://DOI.10.12801/1947-5403.2013.05.02.03>
- Habermas, Jürgen. 1980. *A modernidade: um projecto inacabado*. Trad. Sara Seruya. Lisboa: Vega.
- Jameson, Fredric. 1999. “Marx’s purloined letter”. In *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida’s Spectres of Marx*, ed. Michael Sprinker. Londres: Verso.
- Kahn, Douglas. 2013. *Earth Sound Earth Signal — Energies of Earth magnitude in the Arts*. Berkeley: University of California Press.
- Kittler, Friedrich. 1999. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press.
- Leckey, Mark. 2014. “Aspiring to the Condition of Cheap Music — Interview by Dan Fox”. In *Mark Leckey: On Pleasure Bent*. Colónia: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Liotard, Jean-François. 1979. *La Condition Postmoderne — Rapport sur le savoir*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Malik, Suhail. 2018. “Contra-Contemporary”. In *The Future of the New: Artistic Innovation in Times of Social Acceleration*, ed. Thijs Lijster. Amsterdão: Antennae — Valiz.
- Olalquiaga, Celeste. 1998. *The Artificial Kingdom: A Treasury of the Kitsch Experience*. Nova Iorque: Pantheon Books.

Nota biográfica

Professor na Faculdade de Comunicação, Artes, Arquitectura e Tecnologias da Informação da Universidade Lusófona do Porto, na qual dirige o Doutoramento em Arte dos Media. É doutorado em Ciências da Comunicação, especialidade de Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias (FCSH-UNL), com uma tese intitulada “Materialidade e Tecnicidade: investigação sobre a objectualidade técnica”, tendo sido bolseiro FCT. É investigador integrado no Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias (CICANT). Investiga e publica nas áreas da filosofia da técnica, da teoria dos media e da cultura.

CV

<https://cienciavita.pt/pt/1B1B-FA21-5A92>

ORCID iD

[0000-0002-5961-9241](https://orcid.org/0000-0002-5961-9241)

Morada institucional

Universidade Lusófona do Porto
R. de Augusto Rosa 24, 4000-098
Porto, Portugal.

Recebido Received: 2019-09-16

Aceite Accepted: 2020-02-27

Toda a Memória Num Catálogo. O catálogo e a materialização do valor simbólico da obra de arte

*All the Memory in a Catalogue. The catalogue
and the materialization of the symbolic
value of the work of art*

MADALENA LOBO ANTUNES

Universidade Nova de Lisboa / Faculdade de Ciências Sociais
e Humanas / Centro em Rede de Antropologia — CRIA

mlobo.antunes@gmail.com

Resumo

Este texto examina o papel do catálogo na produção de sentidos para a obra de arte. Parte de um estudo de caso feito no âmbito de uma fundação de arte contemporânea em Lisboa, que regularmente produz catálogos para as suas exposições, estudo esse iniciado em Novembro de 2018. O argumento exposto é de que o papel do catálogo deve ser analisado à luz da sua articulação com o papel da obra de arte. Sendo ambos objetos com um papel social, tanto as obras de arte, como os catálogos, contribuem para o encontro entre agentes especializados, que partilham a temporalidade efémera da exposição temporária. Neste texto, examina-se os encontros entre catálogos e objetos artísticos, produtores de biografias culturais das obras de arte (Kopytoff 1986) que, finda a exposição, nem sempre continuam o seu caminho em conjunto. Adicionalmente, a relação entre o valor simbólico do artista e a materialidade do catálogo é avaliada tentando auscultar o papel do catálogo em contextos de exposição diferentes, tomando como exemplo três catálogos de exposições que tiveram lugar em 2018 e 2019. Por fim, sistematiza-se os

vários papéis, do artista, do objeto artístico e dos outros agentes, enquadrando-os no meio artístico local, procurando respostas para a compreensão do papel de cada um e dos objetos por si produzidos.

—
Palavras-chave

Objeto Artístico | Valor Simbólico | Obra de Arte | Catálogo

—
Abstract

This text examines the role the catalogue plays in the production of meanings for the work or art. It stems from a case study, started in November of 2018, in the context of a contemporary art foundation in Lisbon, which regularly produces catalogues for its exhibitions. The argument is that the role of the catalogue must be analyzed in articulation with the role of the work of art. Being that both objects have a social role, the art objects and the catalogues contribute to the encounter between specialized agents, which share the ephemeral nature of the temporary exhibition. In this text, the encounters between catalogues and art objects are considered as producers of the cultural biographies of the work of art (Kopytoff 1986) which, once terminated the exhibition, do not always follow the same path. Additionally, the relationship between the artist's symbolic value and the catalogue's materiality is also assessed in an attempt to read the role the catalogue plays in different exhibition contexts, using as an example three catalogues of exhibitions which took place in 2018 and 2019. Finally, the various roles are outlined: that of the artist, the art object and of the other agents, circumscribed to their local art scene, attempting to find answers to the role played by each and the objects produced by them.

—
Keywords

Art Object | Symbolic Value | Work of Art | Art Catalogue

Este texto é produto de uma investigação de cariz antropológico, ainda a decorrer, sobre o valor simbólico do objeto artístico, partindo de um estudo de caso que originou uma experiência de trabalho de campo numa fundação de arte contemporânea, a Fundação Carmona e Costa, em Lisboa, referida daqui em diante apenas como fundação. O trabalho de campo, que teve início em Novembro de 2018, numa primeira instância, com aproximações preliminares ao terreno, tem-se estendido a vários espaços físicos, para além do espaço da fundação, propriamente dito, ou da galeria que a alimenta, a galeria “(Gabinete) Giefarte”¹.

Nesses espaços compram-se e observam-se obras de arte, mas também se trocam, oferecem e discutem catálogos². Nesse sentido, este texto tratará exclusivamente de catálogos de exposições temporárias de arte contemporânea em dois espaços de Lisboa, pertencentes à mesma pessoa. Trata de dois catálogos de exposições, que tiveram lugar em 2019 (com inaugurações a 23 de Fevereiro e 28 de Maio), que frequentei, e uma em 2018 (com inauguração em Setembro), que teve lugar antes da minha chegada ao terreno. A análise que faço do terceiro catálogo baseia-se apenas no objeto em si e noutras exposições que visitei no espaço da fundação. Estes catálogos tendem a distinguir-se de catálogos de exposições em museus, que seguem uma ortodoxia gráfica própria e que articulam exclusivamente a exposição com uma ideia de tradição no contexto da história de arte. O tempo passado em espaços onde ocorrem várias interações em simultâneo permite-nos compará-las e perceber a sua frequência, observá-las de longe e de perto³.

No trabalho de campo, entrevistei formal e informalmente vários agentes envolvidos na criação do valor simbólico da obra de arte: artistas, curadores, colecionadores, galeristas, críticos, entre outros. Conversei informalmente com cerca de 30 pessoas e entrevistei até agora 10, que tiveram contacto direto e participação ativa em exposições ou outros eventos. Ouvi várias conferências sobre arte e conversas informais sobre todo o universo artístico. Para além dessas entrevistas, tive contacto com vários agentes na feira de arte ARCO, que decorreu em Lisboa, em Maio de 2019. Esta aproximação etnográfica implicou também o *shadowing* (Gill, Barbour e Dean 2014), em que acompanhei principalmente a Presidente da fundação, Maria da Graça Carmona e Costa, referida

¹ Sobre esta curiosa atribuição do vocábulo “Gabinete” à galeria falarei em detalhe noutro momento, ainda que valha a pena deixar a ideia de que engloba uma ideia de multifuncionalidade e de ação em várias frentes, e sugere uma multiplicidade de objetos curiosos, estando o seu nome registado, nas Páginas Amarelas Online como “Giefarte-Gabinete Internacional de Estudos e Financiamentos de Arte Lda”.

² Os nomes dos artistas e dos outros agentes mencionados neste texto são citados com a sua autorização. Nos casos em que os nomes estão excluídos, estão-no por opção autoral, devido a circunstâncias que obrigam à preservação do anonimato.

³ Esta movimentação do olhar é indispensável a qualquer abordagem antropológica à vida social das pessoas e, neste caso, à observação de como as pessoas interagem com um objeto com uma função social e uma materialidade próprias.

daqui em diante como Fundadora ou Maria da Graça, estando presente em vários eventos em que participou, para tentar perceber o funcionamento da fundação, assim como o processo de criação de redes que a partir dela se desenrola. A fundação tem um funcionário que organiza os eventos que lá têm lugar, mas o seu trabalho é feito em coordenação com três figuras-chave: a fundadora, a assistente da fundadora, e um colaborador bastante ativo, com uma longa experiência no mundo da arte, que contribui como curador de arte, amigo e conferencista-moderador.

Consciente de que trabalhar neste contexto, onde os agentes facilmente articulam posições críticas e teoricamente sofisticadas sobre a nossa investigação, situação que implica ouvi-los e observá-los de determinada maneira, como explicam Rothenberg e Fine: “In the case of artworlds, the agenda and the agency of subjects in the production of the ethnographer’s narrative takes a particularly central position. Art world actors recognize the importance of meaning and meaning-makers” (Rothenberg e Fine 2008, 32). Reconheço, portanto, que este contacto se trata de uma construção coletiva de sentidos para os objetos. Objetos esses que se distinguem pela sua singularidade, um reconhecimento partilhado por um coletivo de pessoas que se encontram para trocar e falar sobre eles. Esses objetos podem chegar ao estatuto de *obras de arte*.

Bourdieu explica o conjunto de agentes que participam na criação do estatuto do objecto:

[...] it is not the producer who actually creates the object in its materiality, but rather the entire set of agents engaged in the field. Among these are the producers of works classified as artistic [...] critics of all persuasions [...] collectors, middlemen, curators, etc., [...] all who have ties with art, who live for art and, to varying degrees, from it, and who confront each other in struggles where the imposition of not only a world view but also a vision of the art world is at stake, and who, through these struggles, participate in the production of the value of the artist and of art. (Bourdieu 1993, 261)

Análogo à materialidade do objeto artístico, que é contextualizada no momento da exposição, é produzido um objeto que tem ressurgido durante o trabalho de campo: o catálogo. Chegada ao terreno, vi-me lançada para a sua temporalidade, que incorpora o passado, o presente e o futuro. O catálogo é um dos vestígios materiais das exposições do passado que se tornava necessário conhecer. “Faço questão de fazer um catálogo para cada exposição”, explicava-me a Fundadora: “Acho que os catálogos são muito importantes.”

O que contém o catálogo? Para que serve? Como é que as pessoas interagem com ele? Qual a relação do catálogo com a exposição? Sabemos que o catálogo da exposição cataloga alguma coisa, relaciona imagens de objetos umas com as outras. Um catálogo de uma exposição, habitualmente, é um arquivo que contém imagens de objetos organizadas e articuladas com um texto. O texto e as imagens são preservados em forma de livro. A materialidade do livro é coerente com o propósito dos objetos artísticos, é

construída com um intuito estético coletivo, contendo referências comuns (artistas, autores, obras de arte). O catálogo tem, no entanto, uma certa autonomia em relação à exposição; no seu interior, as imagens estão contextualizadas para aquela materialidade. As imagens do catálogo não são imagens da exposição; são imagens dos objetos suspensos noutra realidade temporal. O catálogo prolonga a temporalidade da exposição, fá-la ressoar e ocupar outros territórios.

A recontextualização do catálogo lembra a operacionalidade do conceito de Deleuze e Guattari de “ritornelle” (Deleuze e Guattari 2004, 342-357). Funciona como o “refrão” da canção que é a exposição. O catálogo atravessa várias presenças territoriais: territorializa porque inscreve a data e o local da exposição de forma quase permanente. Mas, depois de terminada a exposição, o catálogo pode desterritorializar a exposição, expeli-la para outro território, até porque o território desta tem um tempo limitado, a exposição é temporária; para depois reterritorializar a exposição. O catálogo passa a ser a prova de que o momento da exposição aconteceu, num presente em que a exposição já não existe.

Os objetos artísticos, que partilharam o momento da exposição, também carregam esse momento consigo, ou, pelo menos, podem invocar uma ideia de exposição. Alguém pode olhar para o objeto artístico e lembrar-se de o ter visto numa exposição, mas essa experiência tem de ser mediada por outro. Alguém tem de ter essa informação, lembrar-se de que a exposição teve lugar em determinado espaço e numa data específica, porque a exposição já não existe. Isso não acontece com o catálogo, que contém frequentemente a data da exposição impressa na capa, ou dentro das suas páginas; aí fica gravada a existência da exposição. O catálogo tem uma relação diferente com o tempo.

Walter Benjamin imaginou um futuro em que a reprodutibilidade da obra de arte a condenaria a perder a sua “aura” (Benjamin 2008, 7), o seu valor simbólico, pretendendo encontrar uma ideia de arte que englobasse a produção em massa e o seu estatuto. Mas, depois do início do Modernismo, analisado por Benjamin, a arte contemporânea continua a adaptação à sua reprodutibilidade, aproveitando-a, por exemplo, para narrativas de autocritica da arte (Bürger 1993, 90-91).

O catálogo não contém o objeto artístico, mas uma imagem dele: uma imagem feita a pensar no catálogo. É um objeto pensado que terá um papel importante na produção da biografia cultural do objeto artístico aí representado. Considerando que a singularização dos objetos artísticos acontece na sua transformação para o estatuto de mercadoria, é de compreender o papel do catálogo neste processo. Como explica Kopytoff, trata-se da “collective singularization” (Kopytoff 1986, 73) do objeto artístico. Nele, o objeto artístico pode entrar e sair do estatuto de mercadoria. O colecionador sente que o catálogo é um documento que comprova a legitimidade do seu objeto artístico, contribuindo para transformá-lo numa obra de arte. Como me explicou uma colecionadora portuguesa: “Conseguimos provar que a obra esteve numa determinada exposição porque temos o catálogo da exposição. Guardo sempre os catálogos das exposições onde estiveram as minhas peças.” Tendo em vista que os objetos artísticos, que se tornam

obras de arte, não são o que (Kopytoff 1986) designa “terminal commodities”, ou seja, mercadorias com um estatuto e um valor constantes, podem ser guardados como investimentos a longo prazo.

Os papéis dos vários agentes do “field of cultural production”, ou campo de produção cultural, segundo Bourdieu (Bourdieu 1993), são identificáveis no catálogo. Pude observar estes agentes em ação na fundação e na galeria. É importante primeiro reconhecer que os catálogos de arte contemporânea têm características específicas que os distinguem de outros tipos de catálogos. Podem ter outros formatos, ou preocupações com a estética do próprio objecto-livro. Ao contrário de catálogos de exposições de arte “do passado”, os catálogos de arte contemporânea têm uma relação em construção com a tradição e com a história da arte. Não derivam de construções em diálogo com discursos solidificados sobre o passado. Para já, fiquemo-nos com esta ideia da singularidade, de um objeto que pode lançar as suas linhas de interpretação, porque fala de objetos da contemporaneidade, em fase inicial de produção de sentido.

Em 1999, Alexandre Melo, sociólogo e crítico de arte, inclui algumas notas sobre a produção de catálogos nas vinte e sete galerias que estudou em Lisboa e no Porto. Chegou à conclusão de que apenas seis dessas galerias produziam catálogos das suas exposições regularmente e que, entre essas seis, apenas duas mantinham uma imagem gráfica consistente. Melo observa a existência de uma hierarquia clara na produção de catálogos pelas galerias, que confirma a posição de estatuto económico e prestígio das mesmas no mercado nacional (Melo 1999, 98). Mais recentemente, em 2015, Joana Sá Fernandes (Sá Fernandes 2015), na sua tese de Mestrado, analisou o papel do curador em catálogos produzidos entre 2011 e 2013, tendo feito o levantamento de 143 catálogos em 61 galerias, em Lisboa e no Porto, não tendo conseguido aceder a 51 catálogos. A investigação de Joana Sá Fernandes foi dificultada pela temporalidade efémera dos catálogos destas exposições temporárias (Sá Fernandes 2015, 6).

Apesar de a amostra estar algo inquinada pela limitação dos dados, não tendo a autora tido acesso, por exemplo, a dados sobre a galeria e a fundação examinadas neste estudo, mesmo assim, é possível ver-se um aumento na produção de catálogos desde os anos 90 contemplados no estudo de Alexandre Melo (Melo 1999) e também um aumento no número de galerias nas cidades de Lisboa e Porto.

Contudo, a escala relativamente pequena do mercado de arte português confirma-se vinte anos mais tarde: em 2019, estiveram apenas duas galerias portuguesas na “Art Basel”, na Suíça, a feira de arte com maior reconhecimento na Europa. É possível adivinhar-se a pequena escala do mundo da arte em Portugal na natureza irregular e na falta de produtividade de catálogos pelas galerias de arte no país.

O exemplo que descobri na fundação foi de uma estrutura organizada também em torno da ideia de catálogo. A vontade particular de Maria da Graça, a insistência numa materialidade específica, com valor estético, é a ideia que põe em marcha um esforço comum para a produção do catálogo. Este artigo contempla três catálogos produzidos

no âmbito de exposições temporárias na galeria Giefarte e no espaço de exposições da Fundação Carmona e Costa. O trabalho da fundação, que é a figura institucional que percorre todos estes espaços, direciona-se maioritariamente para a divulgação do desenho. Na opinião da Fundadora, o desenho tem vindo a ser desvalorizado na arte contemporânea enquanto prática artística. Enquanto pessoa reconhecida pelo meio como mecenas de artistas explica: “um verdadeiro artista tem de saber desenhar”. As bolsas que a fundação oferece para mestrados nos EUA são para a área de desenho. Este é por si visto como o início do traço, da voz do artista.

Nas conversas que presenciei entre a Fundadora e os outros agentes, uma ideia ficou clara: quem apenas faz instalações ou multimédia não é visto como artista verdadeiro. Tem de haver qualquer coisa de traço. A insistência no traço sugere uma relação particular com o *fazer* e com a relação do artista com a materialidade do objeto do desenho. Convém dialogar aqui com o percurso sugerido por Tim Ingold, que sugere uma “antropologia das linhas”, vendo a linha como o elo de ligação entre o humano e o objeto, ou o humano e o desenho do objeto (Ingold 2015, 4-6 e 18-21). Os catálogos das exposições de desenho consolidam o desenho num contexto de contemporaneidade.

Os catálogos são produzidos por uma editora, a “Sistema Solar”, uma editora independente, que nasceu depois da compra da “Assírio & Alvim” por uma editora maior, a “Porto Editora”, em 2012. A Assírio & Alvim tinha já uma tradição longa na publicação de textos sobre arte e catálogos, assim como outros géneros. A “Sistema Solar” mantém a estética da editora anterior, mas concentra-se maioritariamente em livros de arte e ensaios. É, talvez também por isso, uma editora com uma coerência estética e gráfica que se identifica em alguns catálogos produzidos com a fundação. Presentemente, os catálogos da fundação são publicados na chancela “Documenta”, que tem o mesmo nome de uma grande exposição organizada quinquenalmente, a “Documenta”, em Kassel, na Alemanha.

Todos os catálogos contêm textos introdutórios, escritos ou pelo curador ou curadora da exposição, ou por outra pessoa considerada uma autoridade no assunto; assim como todos contêm traduções em inglês dos textos. A qualidade dos materiais, o tamanho do catálogo e o seu *design* são proporcionais ao valor simbólico do artista. O facto de contar com traduções do texto em inglês demonstra que há uma preocupação em comunicar com um público mais abrangente, em disseminar internacionalmente o trabalho dos artistas portugueses.

Os catálogos em análise

O primeiro catálogo de que irei falar em maior detalhe é da exposição de uma artista em ascensão e teve lugar na galeria. A biografia cultural do objeto artístico começa ainda antes de este ser um objeto material, quando ainda é apenas ideia. A ideia, só por si, já valida os objetos enquanto objetos artísticos. A ideia prova que os objetos e o artista são merecedores do investimento (monetário, mas não só) numa exposição pública

e na produção do catálogo para essa exposição. O processo inicia-se quando a ideia da exposição é pensada pela primeira vez por um coletivo, que pode partir da Fundadora, ou de outros agentes envolvidos no processo — segundo me explicou um interlocutor, o próximo passo é feito com a participação ativa da editora — tiram-se as fotografias dos objetos artísticos e escolhe-se a pessoa para escrever o texto, que pode também já ter sido pensada como curadora da exposição. O texto é escrito e traduzido. Todos os elementos são compostos por um designer. Depois disso, mas ainda antes de a exposição ter lugar, o catálogo é tornado objeto em formato livro.

Os textos para os catálogos são escritos antes da exposição, tendo o catálogo, habitualmente, de estar pronto no dia da inauguração. A materialidade do catálogo é composta maioritariamente pela editora, mas é a Fundadora quem delega as tarefas nos agentes, com muitos dos quais já tem uma relação de trabalho longa, e o trabalho é feito sempre em articulação entre os agentes da editora e os agentes que trabalham diretamente na fundação.

Este primeiro catálogo é pequeno (22.5 X 17 cm.) e escuro, com 58 páginas:

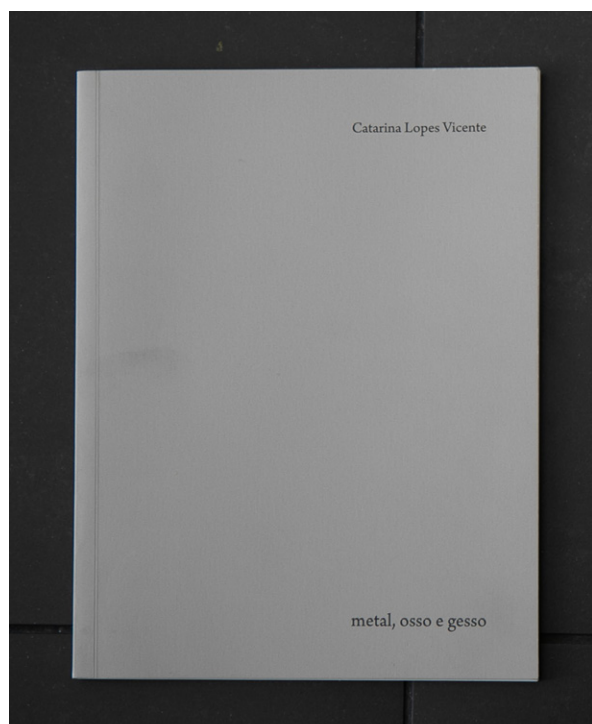


Imagem 1
Metal, Osso e Gesso. 2019.
Catálogo da exposição
de Catarina Lopes Vicente,
Lisboa: Fundação Carmona
e Costa e Documenta.
Fotografia: Ângela Severo.

A capa contém o nome da exposição e da artista e a contracapa o nome da galeria. No catálogo há um texto de um crítico, o curador e artista, Bruno Marchand, sobre o trabalho da artista na exposição. Este inclui fotografias (imagens) dos desenhos a tinta de Catarina Lopes Vicente (28 anos). No final há uma página paratextual com a informação

que faz a ligação entre o catálogo e a exposição, assim como informação sobre o fotógrafo, o designer, a editora, etc.:



Imagem 2

Metal, Osso e Gesso. 2019.
Catálogo da exposição
de Catarina Lopes Vicente,
Lisboa: Fundação Carmona
e Costa e Documenta.
Fotografia: Ângela Severo.

Tendo estado presente na inauguração da exposição, consegui observar como as pessoas presentes manuseavam o catálogo. A maioria ficava com ele, mas não se demorava a olhá-lo *in loco*, preferindo experienciar diretamente as obras de arte e o convívio e as conversas que as obras e o momento proporcionam. Na inauguração observa-se que o catálogo é um objeto com uma temporalidade própria. Não compensa ver as obras de arte reproduzidas num formato reduzido quando se pode fazê-lo diretamente na exposição. O catálogo será guardado. Será folheado na exposição, dependendo da vontade da pessoa em conversar e conviver e de quantas pessoas conheça.

O catálogo terá outras funções sociais posteriormente. Para a galeria, na inauguração, tem um valor contextual de reciprocidade (“Obrigada por ter vindo à inauguração, aqui está o catálogo”). O catálogo serve ainda para promover o trabalho do artista, para permitir que outras pessoas tenham acesso ao seu trabalho: pode ser partilhado com outros depois de terminada a exposição, contribui para o encontro entre pessoas e obras de arte, reforçando a abrangência da mesma.

Trata-se de uma exposição de desenhos que nela estão expostos para venda, esses objetos têm o estatuto de mercadorias. Esta circunstância está implícita na experiência social da exposição, a informação sobre os preços das obras de arte está normalmente numa folha num local discreto ou sob consulta. Se o valor simbólico desta artista em ascensão aumentar, a pessoa que entregou o catálogo a outra, habitualmente a alguém *especialista*, poderá ganhar notoriedade por ter *descoberto* tal artista. Por essa razão, muitos catálogos de novos artistas são guardados e arrumados. Esta função pode ser

resumida da seguinte forma: o catálogo participa na “collective singularization of the art object” (Kopytoff 1986). A vida social do catálogo (incluindo o seu estatuto enquanto mercadoria) pode ser, no entanto, independente do estatuto de mercadoria do objeto artístico enquanto obra de arte.

Estes catálogos mais pequenos normalmente não chegam a ter estatuto de mercadoria. São oferecidos a pessoas do meio artístico, distribuídos e partilhados entre professores e alunos, o artista e os seus amigos e família, e os colecionadores/conhecedores de arte, que fazem parte de um círculo algo restrito. São um investimento no sentido em que criam um valor futuro, a longo prazo, para a obra de arte. Caso haja uma valorização a longo prazo do trabalho da artista, pode ser que o catálogo acumule outro estatuto social — podendo ser vendido num leilão por ser um catálogo de um determinado artista reconhecido e um objeto raro. Aí é o estatuto do artista que se sobrepõe ao estatuto do objeto artístico. É no contexto da sua biografia pessoal que o objeto ascende a esse estatuto, por ser um catálogo daquele artista específico. O estatuto do catálogo pode também ser alterado pela morte do artista, enquanto elemento da validação póstuma. Estas circunstâncias são raras no contexto artístico de arte contemporânea em Portugal.

.....

O segundo catálogo é de uma exposição de uma artista com um estatuto que se poderá descrever como intermédio, Catarina Leitão (49 anos), cuja inauguração teve lugar a 18 de Maio de 2019. O catálogo tem o mesmo formato que o de Catarina Lopes Vicente (22.5 X 17 cm.) e tem 53 páginas, com 45 “orografias”, um título que sugere o terreno rural onde a artista vive; desenhos a aguarela, guache e tinta acrílica. O texto fala do percurso de Maria do Mar Fazenda, a curadora, pelas ruas rurais à procura da casa da artista. Os desenhos são de paisagens. Fala-se de como a artista veio para Portugal, para viver no campo, depois de uma estadia em Nova Iorque. As cores de ambos os catálogos sugerem uma ideia de conjunto, pelas suas tonalidades acinzentadas. Na capa, o nome de Catarina Leitão está numa letra ligeiramente maior que o por comparação com o de Catarina Lopes Vicente no catálogo anterior. Também ao contrário do anterior, a capa deste catálogo tem a imagem de um dos desenhos:

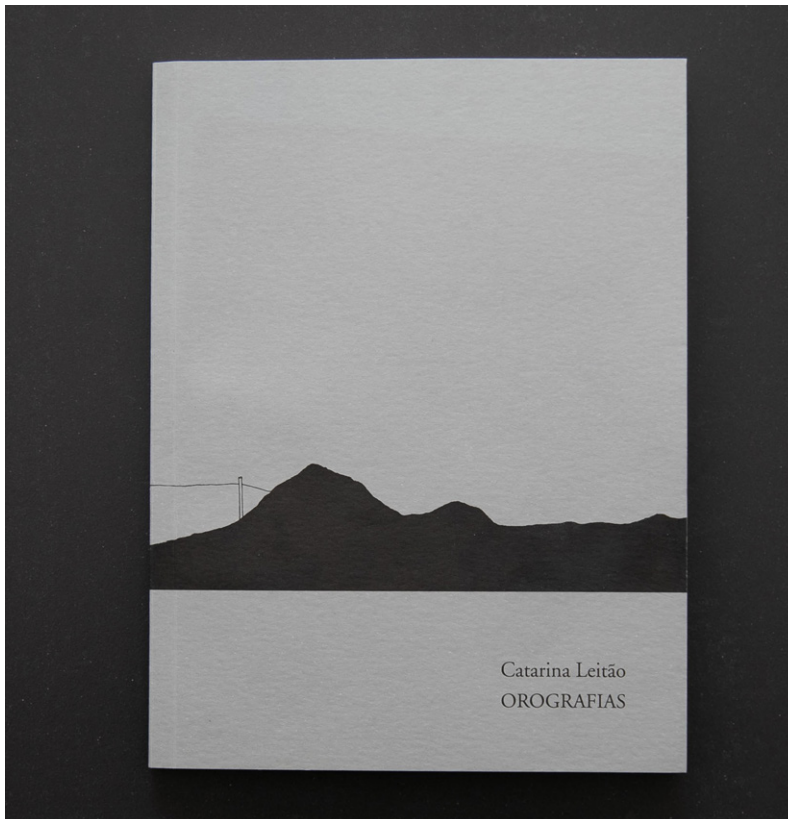


Imagem 3
Orografias. 2019.
Catálogo da exposição
de Catarina Leitão, Lisboa:
Fundação Carmona
e Costa e Documenta.
Fotografia: Ângela Severo.

Catarina Leitão explica-me na inauguração: “Esta exposição veio a seguir a outra, de que a Maria da Graça gostou muito. Eu trabalho sempre com desenho. [...] A exposição já estava apalavrada há muito tempo”.

Uma das pessoas que foi ver a exposição, com quem falei, um frequentador de exposições e por vezes artista, que também já teve uma exposição na galeria, olha para o catálogo e comenta comigo “Já viste o currículo dela? MoMa e tudo”. As pessoas que o rodeiam anuem. Assim, as pessoas presentes na exposição terão acesso também ao percurso de vida da artista. O seu currículo, por exemplo, está no catálogo. Através deste contacto com o catálogo, mais pessoas terão acesso a ele e à importância simbólica de a artista ter exposto no MoMa Ps1 (o segundo museu de arte moderna agregado ao MoMa original, no centro de Manhattan) e de ter um mestrado da City University of New York. Nova Iorque é vista coletivamente como uma cidade difícil para os artistas, sobretudo tendo em conta a concorrência. Para alguns dos seus pares, o facto de a artista ter trabalhado em Nova Iorque e de ter conseguido sobreviver numa das cidades mais caras do mundo é visto como um feito.

O valor simbólico da cidade afeta claramente o valor simbólico da artista. A história de vida de Catarina Leitão provoca alguma surpresa; em particular, o movimento entre espaços, de uma aparente carreira de sucesso em Nova Iorque para o campo, em Portugal. A história do seu percurso é rapidamente constatada no catálogo, o que aumenta a curiosidade sobre a artista.

Os desenhos de Catarina Leitão são maiores e, provavelmente por essa razão, surgem posicionados num espaço maior das páginas do catálogo, algo que acontece também no espaço físico da exposição. O tamanho das obras condiciona a forma como as pessoas se mexem no espaço. No catálogo, o tamanho das obras reflete-se no facto de alguns desenhos maiores surgirem em duplas páginas, evidenciando a escala.

Durante a inauguração da exposição de Catarina Leitão, uma jovem artista, que já tinha exposto na Galeria, vai levantar mais catálogos que sobram da sua própria exposição. “Oferece um a este senhor, que é um galerista muito importante [...]”, diz a Fundadora. Nesse dia, vários catálogos foram trocados e comentados, até tendo como pretexto o facto da artista ser alguém que vive no campo, e não participar tão ativamente na vida social do mundo artístico como os outros. A curiosidade em perceber a história da artista e o interesse pela obra despertam a procura pelo catálogo.

.....

O terceiro catálogo é diferente dos outros dois. É bem maior (32 cm. X 20,5 cm) e mais extenso em número de páginas (269). Mantém, no entanto, alguma coerência gráfica com os outros catálogos da mesma editora:



Imagem 4

Metal, Osso e Gesso. 2019. Catálogo da exposição de Catarina Lopes Vicente, Lisboa: Fundação Carmona e Costa e Documenta. *A Vocação dos Ácaros*. 2018. Catálogo da exposição de José Loureiro, Lisboa: Fundação Carmona e Costa e Documenta. Fotografia: Ângela Severo.

As imagens foram impressas em papel mais grosso. O catálogo é grande e pesado. O trabalho do artista José Loureiro foi exposto no espaço da fundação (e não na galeria) em 2018, e a exposição tinha um tema particular, “A Vocação dos Ácaros”,

focando-se em desenhos de pormenor que ampliam a imagem de criaturas minúsculas, aracnídeos com, no máximo, 75mm, associados à doença e à falta de higiene.

José Loureiro é um artista com 58 anos e uma carreira bastante estabilizada. O valor simbólico do espaço da fundação é diferente do da galeria. É mais formal e institucional, as pessoas movimentam-se pelo espaço de forma diferente: é um espaço todo branco, sem janelas, mais solene.

Há neste catálogo uma atenção diferente ao trabalho do artista. As imagens são grandes e claras e bem visíveis. Cada página do catálogo tem uma margem curta, como um *passe-partout*. As imagens estão noutra escala e ganham outra vida ampliada. Apesar de conter as mesmas informações que os outros catálogos, este tem as imagens dos objetos numa posição diferente, mais destacada; tornando-o num objeto mais híbrido, mais próximo do “livro de artista”. A informação paratextual sobre as obras de arte encontra-se no interior, na folha de rosto e na contracapa. O texto é da curadora da exposição, Antonia Gaeta, e ocupa apenas uma página, preenchendo outra a tradução inglesa.

O terceiro catálogo tem um papel social ligeiramente diferente. A sua função não é apresentar um artista “novo” ao mundo da arte, mas sim consolidar os desenhos do artista num objeto estético apropriado à sua função social. Ao contrário dos outros, este catálogo está hoje anunciado no blogue da editora⁴ e está também à venda na principal livraria *online* portuguesa, a “Wook”⁵. Este catálogo é claramente uma mercadoria. A razão para estar à venda poderá ter que ver com os custos de produção do mesmo e a necessidade de recuperar algum do investimento, mas também pelas suas características materiais, que fazem dele um objeto vendável. Seja como for, é um objeto que contém “commodity principles” e “singularization principles” (Kopytoff 1986, 81); funciona na produção do valor simbólico e enquanto mercadoria potencial. Para além disto, funciona ainda como “future collectible” (Kopytoff 1986), podendo ganhar um papel preponderante para um colecionador que pretenda adquirir várias obras de José Loureiro.

Este catálogo é tanto um objeto para venda, como um objeto que produz valor para a obra do artista e para o nome do mesmo, tendo um impacto no papel social tanto do objeto como da pessoa enquanto autora. Este encontra-se facilmente em bibliotecas especializadas, tem uma vida social institucional e o seu valor simbólico justifica-o. É o único publicado em 2018 e, por isso, já tem uma vida mais longa que os outros, podendo ser essa uma das razões para já ter chegado às bibliotecas⁶.

⁴ Cf. <https://blogue-documenta.blogspot.com/2018/09/a-vocacao-dos-acaros-i-jose-loureiro.html>. Consultado a 27 de Setembro de 2019.

⁵ Cf. <https://www.wook.pt/livro/a-vocacao-dos-acaros-jose-loureiro/22282981>. Consultado a 27 de Setembro de 2019.

⁶ Cf. os catálogos da biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian e da Biblioteca Nacional de Portugal.

Pelo seu tamanho e peso, este catálogo ocupa também o espaço de forma diferente dos outros, enquanto objeto. A imagem da capa a cores faz parte da série de imagens dentro do catálogo. O nome do artista ou da exposição estão ausentes da capa. Há uma imagem que antecipa outras.

Os três catálogos abordados têm em comum a sua capacidade para nutrir a memória coletiva da exposição. Estes catálogos foram todos produzidos em 2018 e 2019, as suas biografias culturais deverão continuar. Como as pessoas que vão às exposições usam os catálogos do passado para falar sobre as exposições do passado, é possível que a vida dos catálogos e a memória da exposição continuem no futuro. Na exposição de Catarina Lopes Vicente, na galeria Giefarte, há catálogos de exposições antigas empilhados, prontos a ser consultados: alguém pega num catálogo e fala sobre uma exposição do passado, e sobre o curador, já falecido, sobre como escrevia maravilhosamente e como a sua morte foi uma grande perda para o mundo da arte em Portugal. Assim, os catálogos podem sugerir aos agentes, tanto as memórias da exposição, como as memórias de outros agentes.

O Catálogo, em Suma

Concluindo, até catálogos produzidos por muitas das mesmas pessoas podem cumprir papéis sociais diferentes. No caso dos catálogos mencionados, o papel cultural de cada um dos artistas é coerente com o espaço onde decorre a exposição, assim como com o tipo de catálogo produzido para a exposição. Não é sempre esse o caso para as exposições nos espaços da galeria e da fundação. Por vezes, há artistas mais reconhecidos que insistem em fazer a exposição na galeria, talvez por pretenderem um ambiente mais informal na exposição e pela centralidade do espaço na cidade. Isto tem que ver com o próprio espaço. Muitas das mesmas pessoas frequentam tanto a galeria como a fundação. Os catálogos, por seu turno, mantêm a coerência. Os das exposições de artistas considerados mais importantes para a diretora da fundação e da galeria são mais sofisticados materialmente, confirmando a diferenciação de estatutos entre artistas. O valor do trabalho dos artistas será transformado pelo tempo, os catálogos serão a prova desse percurso. Os artistas mais novos precisam dos catálogos para promover as suas obras, para que possam vir a ser reconhecidas como tendo valor simbólico sustentado no tempo.

Observou-se que os catálogos têm vidas culturais e biografias que começam intimamente ligadas às obras de arte, mas que vão ganhando autonomia com o passar do tempo. Numa exposição em que as obras de arte estão à venda, a maioria das pessoas que levam o catálogo para casa não comprarão obras de arte. Pelo menos, não no momento da inauguração. Os colecionadores poderão voltar à exposição depois da inauguração e comprar alguma peça, sugeridos pelas imagens do catálogo. As pessoas que não comprarão obras pertencem ao circuito, mas não necessariamente como compradores: há artistas, que também podem promover o trabalho de amigos; há críticos de arte, que poderão guardar o catálogo para escrever no futuro sobre a exposição; há galeristas, que quererão

ainda conhecer a concorrência. Muitas pessoas ocupam várias funções. Para além destas, há algumas que apenas querem ver a exposição, mas têm uma proximidade suficiente com os agentes para estar na inauguração e receber um catálogo.

Os artistas guardarão os catálogos das suas exposições, oferecendo-os a familiares e amigos lembrando-os que o seu trabalho foi exposto. Eles são o documento do valor do seu trabalho. A galeria investiu dinheiro para fazer um catálogo da sua exposição. Para o artista é ainda importante ter a prova das exposições que fez.

Os catálogos habitarão algumas casas sem as obras de arte. Continuarão a viver numa estante, ou numa secretária, podendo ser folheados eventualmente por alguém que terá uma experiência própria com as imagens e o texto. O objeto artístico continuará o seu percurso, as imagens tornar-se-ão maioritariamente autónomas nessa circunstância. Mas mesmo na sua autonomia social, o catálogo produz um discurso sobre o objeto artístico e, por isso, nunca se encontra inteiramente dissociado dele.

Para os colecionadores que possuem tanto o objeto artístico como o catálogo, este torna-se um elemento que legitima o objeto artístico enquanto obra de arte e que garante o seu papel no mundo da arte: relembra aos outros que ambos os objetos lá estiveram. Mas a vida do catálogo pode ser longa e variada, produzindo novos sentidos para si mesmo, para o artista, e para as obras de arte.

Bibliografia

- Bürger, Peter. 1993. *Teoria da Vanguarda*. Translated by Ernesto Sampaio. Vega.
- Benjamin, Walter. 2008. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Translated by J. A. Underwood. Londres: Penguin Books.
- Bourdieu, Pierre. 1993. "The Historical Genesis of a Pure Aesthetic." In *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, 254-266. Budapest: Polity Press.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. 2004. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Translated by Brian Massumi. London: Continuum.
- Gill, Rebecca, Joshua Barbour, and Marleah Dean. 2014. "Shadowing in / as work: ten recommendations for shadowing fieldwork practice." *Qualitative Research in Organizations and Management: An International Journal*, 69-89.
- Ingold, Tim. 2015. *The Life of Lines*. London and New York: Routledge.
- Kopytoff, Igor. 1986. "The cultural biography of things: commoditization as process." In *The Social Life of Things: commodities in cultural perspective*, by Appadurai Arjun et al., 64-91. Cambridge: Cambridge University Press.
- Melo, Alexandre. 1999. *Arte e Mercado em Portugal: Inquérito às Galerias e Uma Carreira de Artista*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Rothenberg, Julia, and Gary Allen Fine. 2008. "Art Worlds and Their Ethnographers." *Ethnologie française*, 31-37.
- Sá Fernandes, Joana Garcia Rolo. 2015. *O Catálogo Como Obra do Curador: Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Gestão e Estudos da Cultura, ramo de Gestão Cultural*. Edited by ISCTE-IUL. Lisboa.

Nota biográfica

É doutorada em Literatura Portuguesa pela Universidade Nova de Lisboa com uma bolsa da FCT, com uma tese sobre a consciência no *Livro do Desassossego*. Fez parte da equipa do projeto de investigação “Estranhar Pessoa: Um escrutínio das pretensões heteronímicas” como membro do IELT (Instituto de Estudos de Literatura e Tradição). Tem publicado sobre Fernando Pessoa, James Joyce e Virginia Woolf, entre outros autores. Mais recentemente, desenvolve um projeto de Mestrado em Antropologia no CRIA (Centro em Rede de Antropologia) sobre o valor simbólico da obra de arte.

CV

<https://cienciavita.pt/portal/ED10-443B-EFE6>

ORCID iD

[0000-0002-9149-3271](https://orcid.org/0000-0002-9149-3271)

Morada institucional

Colégio Almada Negreiros, Universidade Nova de Lisboa, Campus de Campolide, 1099-085, Lisboa.

Recebido Received: 2019-10-06

Aceite Accepted: 2020-03-16

Apostar na transmissão: autorrepresentação e temporalidades na confecção do livro coletivo “O que eu ensinei para a universidade”

*Betting on transmission: self-representation
and temporalities in the process of writing
the collective book “What I taught to university”*

MARIANA DE BASTIANI LANGE

Associação Psicanalítica de Porto Alegre

mariana.lange@yahoo.com.br

Resumo

No trabalho com situações próximas de múltiplas violências e violações (violências pela mão do Estado, violências intrafamiliares etc), a construção de um trabalho de escuta pede não apenas tempo, mas uma atenção dedicada as questões da temporalidade. Apresentam-se aqui aspectos presentes na confecção do livro “O que eu ensinei para a universidade”, escrito por vários estudantes cotistas das universidades de Florianópolis (Santa Catarina-Brasil), participantes da GESTUS (Gestão Estudantil Universitária Integrar, ligada ao Projeto de Educação Comunitária Integrar), com o objetivo de contar suas histórias na luta pela permanência na universidade, diante dos altos os índices de evasão que apontam para atravessamentos sócio-políticos e étnico-raciais. A longa trajetória de confecção desse livro mobiliza a pensar temas como política, escuta de sujeitos afetados diretamente por situações críticas, transmissão e temporalidades. O livro aposta na possibilidade de transmitir, arquivar e inscrever no âm-

bito público algo das experiências íntimas e singulares, circunscrevendo um lugar “êxtimo”. O livro traz relatos em primeira pessoa, fotografias dessas trajetórias e mostra os bastidores dos percursos dos cotistas nas universidades públicas, bem como aponta desafios, impasses e descobertas. O embasamento teórico deste trabalho está calcado na psicanálise de Jacques Lacan — além de outros psicanalistas, como Paulo César Endo, Miriam Debieux Rosa e Ana Maria Medeiros da Costa —, dialogando com Walter Benjamin, Roland Barthes e Marguerite Duras. São tomados como referência os três tempos apontados por Lacan no texto *O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada* (1998): instante de ver, tempo para compreender e momento de concluir. Conclui-se que a aposta no trabalho de escrita e transmissão está implicada com a passagem por esses três tempos lógicos.

Psicanálise | Escrita | Transmissão | Tempo Lógico

Palavras-chave

Abstract

In working with situations close to multiple violences and violations (state hand violations, intrafamily violations, etc.), a construction of a listening job requires not only time, but special attention to issues of temporality. Here we present some aspects presented in the preparation of the book “What I teach to the university”, written by several quota students from the universities of Florianópolis (Santa Catarina-Brazil), participants of GESTUS (Gestão Estudantil Universitária Integrar, associated with the Community Education Project Integrar), in order to tell their stories in the struggle for permanence in the university, in view of the high dropout rates that point to social-political and ethnic-racial crossings. A long course of preparation of this book mobilizes thoughts on topics such as politics, listening to individuals directly affected by clinical situations, transmission and temporalities. The book bet on the possibility of transmitting, archiving and recording in the public public something of the intimate and singular experiences, circulating as an “extensive” place. The book features first-person accounts, photographs of these trajectories, and a behind-the-scenes look at course courses at public universities, as well as challenges, deadlocks and discoveries. The theoretical basis of this work is calculated

in the psychoanalysis of Jacques Lacan — and other psychoanalysts, such as Paulo César Endo, Miriam Debieux Rosa e Ana Maria Medeiros da Costa —, referring to Walter Benjamin, Roland Barthes and Marguerite Duras. The three times pointed out by Lacan in the text *The logical time and an assertion of anticipated certainty* are taken as reference: instant of view, time to understand and moment to conclude. It was concluded that a bet on the work of writing and transmission is implied with a passage through these three logical times.

—
Keywords

Psychoanalysis | Writing | Transmission | Logical Time

A grande maioria daria um livro por dia.
(O Rappa)

Algumas experiências emanam efeitos de contra-imagem, conforme o nome do evento que desencadeou este escrito (*Counter-image* — Universidade Nova de Lisboa, Portugal, 2019). A contra-imagem que trago aqui é a história de um livro. Apresento aspectos presentes na confecção desse volume, um livro coletivo, todo feito artesanalmente, costurado, amarrado com fita, escrito por estudantes cotistas das universidades públicas de Florianópolis (Santa Catarina — Brasil). A longa trajetória de confecção deste livro coletivo — cerca de cinco anos — mobiliza a pensar temas como política, escuta de sujeitos afetados por violências, atravessamentos étnico-raciais, escrita e transmissão.

Para isso, dividi a minha escrita em três tempos.

Primeiro tempo: os irresumíveis

Trabalho há oito anos em um Projeto de Educação Comunitária escutando as mais diversas violências que se pronunciam pelas condições de vidas desses sujeitos. São relações permeadas por vários tipos de violações, inclusive infligidas pela mão do Estado. No contexto da Educação Popular, o Projeto de Educação Comunitária Integrar atua em Florianópolis desde 2011, oferecendo curso pré-universitário gratuito (preparação para a prova do vestibular, que visa conquistar uma vaga na universidade pública) para a população negra, indígena, quilombola, transgênero, oriunda de escola pública e de comunidades periféricas.

Após a aprovação no vestibular, a GESTUS (Gestão Estudantil Universitária Integrar) funciona como um coletivo que acompanha os estudantes a fim de evitar a evasão,

visando driblar dificuldades e garantir a permanência na universidade, enfrentando diversos obstáculos que se interpõem no caminho da formação acadêmica. Esse acompanhamento inclui auxílio financeiro, oficinas de escrita, oficinas de matemática, línguas estrangeiras, acompanhamento pedagógico, formação política e também atendimento clínico psicanalítico individual. Esse movimento de escuta dentro de um grupo de militância acabou sendo nomeado de *Gestus de Escuta* e é desse lugar que falo aqui.

Os cursos pré-universitários populares (PUPs) estão inseridos em um contexto de injustiças sociais e são atravessados pela teoria de Paulo Freire. Esses “cursinhos”, com suas políticas próprias de seleção de vagas, acabam sendo um instrumento de denúncia das desigualdades sociais. Há em curso no Brasil um lento processo de democratização do acesso aos bens culturais. O vestibular — e antes mesmo dele, os cursos preparatórios — representam um afunilado caminho rumo aos saberes do ensino superior.

As pessoas que buscam um pré-universitário popular geralmente encontram-se em situação de restrição de horizontes, por isso, almejam, pela via do vestibular, alterar de alguma forma a situação de precariedade e sofrimento psíquico que vivenciam. Nas entrevistas da seleção para uma vaga no Pré-vestibular Integrar essas pessoas — em grande parte, trabalhadores — trazem consigo situações conflitivas, pressões de todo tipo, abusos, restrições e outras asperezas que enfrentam no cotidiano. Junto com o desejo de acessar a universidade estão narrativas silenciadas. Mas como contar isso? Para quem? E por quê?

Temos ali sujeitos marcados por violências diversas: sujeitos zombados, lesados, subjugados e distanciados dos seus direitos. Em outras palavras, poderiam ser designados, segundo o psicanalista Paulo César Endo, como “mortos-vivos”: aqueles que morrem sem que ninguém os matasse. Afinal, o extermínio não acontece por ódio, mas por indiferença (Endo 2005).

Não podemos subestimar a relação entre a constituição subjetiva e as condições de vida de um sujeito. Conhecimento, história, experiência e “capacidade” (entre aspas, como provocação ao discurso meritocrático) estão articulados de um modo que faz refletir sobre o tecido social do qual fazemos parte como agentes com condições de intervenção. Nos dizeres de Endo, para buscar o bem-estar de todos não se pode “deixar de provocar mal-estar em cada um” (Endo 2005, 202).

Os universitários estudantes da GESTUS — cerca de cinquenta, na grande maioria graduandos, alguns mestrands — rompem, por meio do caminho dos estudos, com padrões familiares arraigados há muitas gerações. Alguns migraram de região, estado ou mesmo de país para seguir o sonho de entrar em uma universidade pública. Sem dúvida, estamos diante de “pessoas que passam por experiências desenraizantes”, como aponta a psicanalista Miriam Debieux Rosa (Rosa 2012, 30). Com essas mudanças, ocorridas a partir da decisão de prosseguir com os estudos, muitos perdem seus apoios afetivos e isso não é sem consequências.

Os estudantes da GESTUS trazem, no corpo e no discurso, facetas de um Brasil

excluído, um Brasil não escutado. Há algo que me convoca a pensar: a questão da transmissão geracional. As histórias que eu escuto me fazem testemunhar a dificuldade em ser um filho/filha que faz algo radicalmente diferente dos pais. Ou então mostram a dificuldade e as frustrações de tentar ser uma figura parental que passa aos filhos valores que não recebeu de seus pais, mas que foram acessados por meio da vida acadêmica. Os impasses *da* e *na* transmissão são tantos que muitos não suportam e sucumbem, física e mentalmente.

Costumo dizer que o pré-vestibular lida com o sonho, enquanto o pós-vestibular (no caso, a GESTUS) lida com o pesadelo. Ultrapassado o portal do vestibular, a universidade apresenta estruturas que silenciam os sujeitos. Não são raros os relatos de exclusões e *bullying* explícitos aos cotistas já no primeiro dia de aula, inclusive por parte de professores da universidade.

Sabemos que um grupo traz os símbolos da cultura e retrata modalidades de premiação e segregação. Diante disso e de todos os efeitos nos estudos daqueles que buscaram na universidade uma alavanca para melhorias de vida, a articulação da GESTUS procura encontrar saídas. As articulações e os trabalhos vão acontecendo na medida em que são demandados. As construções são coletivas e horizontalizadas — docentes e discentes alternam posições. Na GESTUS o trabalho é de natureza colaborativa.

Trata-se de um esforço coletivo para construir estratégias de ação. A principal ferramenta: o diálogo, método socrático, tão conhecido na psicanálise. O objetivo é colocar em marcha dispositivos de apoio que possam ajudar a suportar as pressões acadêmicas e a vencer os obstáculos que acabam por gerar altos índices de evasão dos estudantes cotistas. Em dez anos de cotas implementadas na Universidade Federal de Santa Catarina contabilizam-se mais de mil desistências. Não são apenas números estatísticos, são mil histórias, histórias não escutadas.

No relato de uma estudante: “as pessoas entram pra universidade e parece que vestem um manto”. Nessa fala podemos perceber que a universidade funciona como uma espécie de unidade de pertencimento. Os impasses trazidos pelos estudantes cotistas da GESTUS repetem alguns elementos: as dificuldades com o transporte público diante da enorme distância entre os bairros periféricos e a universidade, a falta de recursos para a compra de materiais, a fome (sim, pesquisadores com fome, deixam de comer para comprar livros) e a dificuldade de conviver com o discurso acadêmico concomitantemente com as atividades da sua família e da sua comunidade. Além disso, há o desafio de conseguir construir uma ponte entre os saberes da universidade e os territórios em que esses estudantes vivem. Aí reside uma distância difícil de lidar.

Alguns apontam o período de formação acadêmica como uma espécie de limbo, um entre-lugar, que não os deixa pertencer nem ao grupo dos universitários nem ao território de origem. Esse entre-lugar é sentido por alguns de modo avassalador, fazendo com que questionem a escolha da formação acadêmica. Acredito que a questão da evasão — tanto nas salas de aula dos cursinhos, como a evasão dos cotistas na universidade

— precise ser tomada levando em conta essa perspectiva. Portanto, o acesso às informações sobre o funcionamento acadêmico não é suficiente para garantir a permanência na universidade e é nesse nicho que a GESTUS atua, buscando a permanência dos estudantes cotistas (na grande maioria, negros) nas universidades públicas de Florianópolis (UFSC e UDESC).

A escrita é uma das formas pelas quais se dá a exclusão na academia. Aqueles que não tiveram chance de ter um bom ensino básico, não raro apresentam alguns problemas na escrita por conta desse ensino deficitário nos primeiros anos escolares. No mundo acadêmico, escrever bem é um pré-requisito, dentro do que se espera da formalidade acadêmica, para que se possa alcançar sucesso e findar os estudos. Por isso, a GESTUS propõe uma Oficina de Escrita, para que as pessoas possam perder o medo de escrever e aprender não apenas sobre o “bem escrever”, mas, principalmente, a confiar que podem superar suas dificuldades e limitações.

Mas existem vetores envolvidos na macro e na micropolítica da construção da escrita. Considerando a escrita não apenas como um subterfúgio necessário aos constructos teóricos, à produção acadêmica e científica, mas também como um direito e um bem cultural que deveria ser universal, coloca-se em relevo a problemática da transmissão. Ao acompanhar a escrita dessas pessoas, notei que a própria história da escrita conta algo a mais. A história da escrita de alguém traz, de reboque, histórias de vida. E, em alguns casos, histórias de muito sofrimento.

Na GESTUS, até que os atendimentos individuais pudessem ser esboçados, um certo tempo de compreender foi necessário. O grupo, que se autodeclara “militante”, trazia o slogan “aqui não tem lugar para o eu, aqui somos nós”, no intuito de fortalecer uma coletividade. No entanto, aos longo de vários anos, alguns integrantes me procuravam para conversar em particular. Era um pedido, um pedido de escuta. Abriu-se, então, um tempo de suspensão, de verificação, de claudicação.

A partir dos encontros das Oficinas de Escrita, algumas interrogações começavam a se esboçar e pediam lugar. Para além da escrita, narrativas. Silenciamentos começaram a se transformar em palavras, palavras endereçadas. Resolvi oficializar esse tempo de elaboração e escuta, dando-lhe forma: atendimentos clínicos individuais, que ganharam o nome de *Gestus de Escuta*.

A partir desse ofício de escutar os integrantes da GESTUS, quando tomo a palavra para falar dessa experiência e dessas pessoas, não consigo resumir. Não existe “sumo” a ser extraído. Há, sim, a possibilidade de iluminar detalhes, sem a pretensão de tudo dizer. Penso nessas histórias acompanhadas do conceito de “biografema”, de Roland Barthes (1984). Um biografema é um traço, um pormenor que, iluminado, destacado, pode contar algo sobre o sujeito.

Os irresumíveis, portanto, são sujeitos que colocam em ato a sua assinatura no mundo e seguem trabalhando para que, mesmo diante de intenso sofrimento psíquico, siga-se resistindo e existindo na complexidade dos espaços da cidade, inclusive na

universidade. Na GESTUS “a grande maioria daria um livro por dia sobre arte, honestidade e sacrifício”, como canta a música do grupo O Rappa (1996), intitulada Hey Joe, citada na epígrafe do presente escrito.

Pretos ou brancos? Dizer de si é uma aposta. Faço menção aqui ao texto *Tempo lógico e a asserção da certeza antecipada — um novo sofisma*, de Lacan (1998), que invoca a história dos prisioneiros segurando discos pretos e brancos, chamados a resolver uma questão lógica em troca da liberdade da prisão. Dizer de si é uma grande aposta, como veremos a seguir.

Segundo tempo: pretos, brancos, prisioneiros desejando sair

O psicanalista toca a dimensão sociopolítica do sofrimento e visa escutar os efeitos do desamparo discursivo de certos sujeitos para construir possibilidades de intervenção que sirvam como “dispositivos e estratégias que remetem tanto à sua posição desejante no laço com o outro, como às modalidades singulares e coletivas de resistência aos processos de alienação social” (Rosa 2016, 186).

No trabalho com situações muito próximas de múltiplas violências e violações, a construção da escuta pede não apenas tempo, mas uma atenção dedicada às questões da temporalidade. O que Rosa aponta como “escutar as vidas secas” (Rosa 2012, 30), com suas manifestações violentas de angústia, não é uma tarefa simples, porém, é um convite à responsabilização. Se sonhar é preciso, também é preciso escutar o pesadelo.

Quando o silenciamento abate os sujeitos com os quais nos deparamos no trabalho de escuta, talvez seja responsabilidade nossa despertar o “narrador” ali. O filósofo Walter Benjamin já indicava, em 1936, a importância social da figura do narrador, ao mesmo tempo em que apontava que a arte de narrar estava em vias de extinção (Benjamin 1994, 197).

O narrador atualiza no grupo a faculdade de intercambiar experiências. Para Benjamin, “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores” (Benjamin 1994, 197).

Na Alemanha pós-guerra Benjamin denunciava:

[...] as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. [...] Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltaram mudos dos campos de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável”. (Benjamin 1994, 198)

Essa mudez das pessoas que viveram situações extremas, apontada no pós-guerra, levanta questionamentos. Benjamin opõe à narração uma outra forma de comunicação: a informação. A informação é verificável, a experiência não o é (BENJAMIN 1994, 202). Quem vive uma experiência só tem a narrativa para fazer valer uma história.

Aí reside uma questão importante para pensarmos: o que visa oferecer um acompanhamento pós-vestibular? A penas acesso às informações sobre o funcionamento da universidade? O que pode ser construído no “mais além” da informação?

A experiência com os *Gestus de Escuta* apresenta-se, para mim, como uma fresta que deixa entrever algo do recalcado, sofrimentos que dizem respeito em alguma medida àquilo que não queremos ver na teia do social na qual nos encontramos. São percepções que mobilizam a pensar temas como clínica, política, escuta de sujeitos afetados diretamente por situações críticas e como esses elementos se enlaçam.

Mas, como ponderava Lacan, não se deve compreender muito rápido. Essa fresta pede um tempo de elaboração. O trabalho com a psicanálise, especialmente quando ele se dá em contextos de vulnerabilidade social, convocando questões da psicanálise em extensão, precisa de elaborações minuciosas.

Essa prática de escuta, que visa tomar as narrativas com um cuidado sem pressa, encontra-se calcada no “não saber”: é porque eu não sei sobre o outro que eu o escuto. Ao contrário da massificação que o uso do plural acaba trazendo — o que acontece quando agrupamos os sujeitos sob significantes como “os trabalhadores”, “os estudantes”, “os cotistas”, etc —, a escuta do sujeito singulariza.

No entanto, esse singular não perde a sua vertente social. É preciso lembrar que, segundo Rosa:

As intervenções, nesses casos, visam criar condições de alterações no campo simbólico — subjetivo, social, político. É nessa medida que a psicanálise pode comparecer com elementos para favorecer modos de resistência à instrumentalização social do gozo e à manipulação da vida e da morte no campo social [...]. (Rosa 2012, 31)

Em outras palavras:

[...] as dimensões públicas e coletivas dessa prática, que se traduzem de modos diferentes em cada caso, costumam supor uma elaboração coletiva do trauma. Parece ser, por meio da recuperação da história social e política, mas também da explicitação das distorções do campo imaginário/simbólico, social e político, que o sujeito se situa em uma história, reconstituindo o campo ficcional. (Rosa 2012, 37)

Com essa engenhoca, a escuta, “Visa-se à transformação do trauma em experiência compartilhada e a construção da posição de testemunha, transmissor da cultura” (Rosa 2012, 34).

Para Lacan (1998), muitas vezes o que causa impacto “não é o que os sujeitos vêem, mas o que eles descobriram positivamente por aquilo que não vêem” (Lacan 1998, 203). O que assombra é o que não está explicitamente ali, mesmo estando ali. Para que isso apareça, é preciso escutar. E, às vezes, também é preciso escrever.

Lacan aponta para um processo lógico que encadeia três tempos: instante de ver, tempo de compreender e momento de concluir. No primeiro instante é o olhar. Em seguida, toma-se um tempo para compreender. Só então, em um momento lógico (e não cronológico), pode-se fazer a assertiva que conclui, que encaminha esse percurso rumo a um desfecho. Não encerramento, pois não se trata de encerrar.

O tempo necessário à reflexão, segundo Lacan, é percebido pelo sujeito “sob o modo subjetivo de um tempo de demora [...] e se apresenta logicamente como a urgência do momento de concluir” (Lacan 1998, 206).

O eu, sujeito da asserção conclusiva, isola-se por uma cadência de tempo lógico do outro, isto é, da relação de reciprocidade. Esse movimento de gênese lógica do eu por uma decantação de seu tempo lógico próprio é bem paralelo a seu nascimento psicológico. (Lacan 1998, 208)

O resultado dessa conclusão, dessa asserção, é um ato. “O que constitui a singularidade do ato de concluir [...] é que ele se antecipa à sua certeza”, ou seja, há um ímpeto de “dizer-se”, que acontece antecipando-se à certeza.

O instante de ver ficou para trás, o momento de concluir acaba por concluir, em ato, o que se processou nesses três tempos lógicos, únicos para cada sujeito. Por isso, é difícil marchar em perfeita simetria. Esses três tempos, assim com sonho e o pesadelo, são vividos de maneira subjetiva e singular.

A experiência de situar um “si” e um “outro” é tocada por essas temporalidades. Lacan aponta “a asserção subjetiva antecipatória como forma fundamental de uma lógica coletiva” (Lacan 1998, 211). É gerado um movimento e, apesar de ser uma experiência subjetiva, individual, “ninguém o atinge, no entanto, a não ser através dos outros” (Lacan 1998, 212).

Situando o *eu* torna-se possível contar-se; situando o *eu* torna-se possível contar (a alguém) uma história. Nisso consiste o endereçamento. O *eu* é uma ficção, uma ficção compartilhada, afirmada mediante o reconhecimento do outro. A psicanalista Ana Costa, autora do livro *A ficção do si mesmo*, destaca que “a ficção é o que dá suporte ao corpo, amparando-o num circuito de relações, num circuito de identidades” (Costa 1998, 121). Aquilo que, por convenção, chamamos de *identidade* é, na verdade, *identificação*, cujo suporte, para Lacan, é um traço (um traço de identificação). A “identidade”, inscrita com o aval do outro, vem na esteira da proposta freudiana a respeito da memória, uma vez que os traços duráveis inscrevem uma memória possível de ser retomada. Mais que isso, é preciso contar com a memória do outro para que se sustente, no *eu*, um sentimento de identidade que não claudique.

Sendo assim, a relação com o estranho é essencial para a construção de um lugar próprio de enunciação. Escrita e leitura operam a partir do estranho. A não-coincidência do *eu* com o *si mesmo* (motivo pelo qual o suporte para dizer *eu* é sempre buscado no

outro) produz, com a tomada da palavra, ressonâncias no campo do outro. *Eu e outro* se afetam mutuamente. Esta operação sempre mal-sucedida — pois, sendo o sujeito cindido, só é possível *semi-dizer* — não é da ordem da razão, e sim, da *resón*¹.

Esses três tempos lógicos contribuem, segundo Lacan (1998), para a construção da lógica de coletividade. A coletividade “se define como um grupo formado por relações recíprocas de um número definido de indivíduos, ao contrário da generalidade, que se define como uma classe que abrange abstratamente um número indefinido de indivíduos” (Lacan 1998, 212).

Diante disso, como poderíamos, não somente na oralidade, mas também por meio da escrita, registrar as narrativas que apareciam na construção desse trabalho que se pretende coletivo? As oficinas de escrita aconteciam regularmente e várias histórias emergiram a partir dessa prática de encontros. Em 2014, quando resolvemos fazer o livro, a ideia entusiasmou a todos.

Porém, ao longo do tempo pode-se notar que as pessoas não estavam conseguindo escrever as suas histórias. Escreviam sobre outras coisas, mas tinham dificuldade em colocar no papel as suas histórias de vida. Tive a impressão de que a vivacidade dos relatos orais não aparecia no texto, diluía-se. Por quê?

Busquei o fantasma desse acontecimento e encontrei ecos de desautorização: o escrito representando a academia, a tensão, a frustração da intenção. O primeiro acadêmico da família, às vezes, era também um dos primeiros alfabetizados. Um livro, algo nunca sonhado. Incitados a escrever suas histórias, faziam-se presentes os calafrios, as dificuldades, a sensação de tarefa injusta, pesada. Pesada demais? Qual a medida? Em que tempo? Como saber se não tentarmos escrever?

Que caminhos existirão se não forem caminhados? Nas operações de escrita há um acolhimento para o não sabido, para o desconhecido. Escrever é, antes de tudo, não saber. Não sabemos o que vamos escrever até que possamos escrever. “O que escreveríamos se escrevêssemos?”, é a grande questão da escritora Marguerite Duras (Duras 1994, 47).

Esta lógica da *escrita descobrindo o que escreveríamos se escrevêssemos* propõe escrever sem saber, para só então escrever e saber. Segundo a perspectiva de Duras, no livro intitulado *Escrever*:

A escrita é o desconhecido. Antes de escrever não sabemos nada acerca do que vamos escrever. Com toda a lucidez. É o desconhecido de nós mesmos, da nossa cabeça, do nosso corpo. Não é sequer uma reflexão, escrever é uma espécie de faculdade que temos ao lado da nossa pessoa, paralelamente a ela, de uma outra pessoa que aparece e que avança, invisível, dotada de pensamento, de cólera, e que, por vezes, pelos seus próprios fatos,

¹ Lacan aponta para o verbo *ressoner* (ressoar), homófono à palavra *raison* (razão).

está em perigo de perder a vida. [...] Se soubéssemos alguma coisa do que vamos escrever, antes de o fazer, antes de escrever, nunca escreveríamos. Não valeria a pena. Escrever é tentar saber aquilo que escreveríamos se escrevêssemos — só o sabemos depois — antes, é a interrogação mais perigosa que nos podemos fazer. Mas é também a mais corrente. (Duras 1994, 48)

Em outras palavras, é preciso deixar entrar o hóspede estranho — ou, mais além, convidá-lo.

Como frisa Barthes (2005, 145), “Existe, sempre ameaçador, o risco de um *desconhecimento* do escritor (chamo assim aquele que quer escrever) a respeito dele mesmo”. O detalhe que merece aproximação é que Barthes, generoso, inclui na categoria “escritor” todo aquele que quer escrever.

Apostando no trecho “*escrevo me afetando* no próprio processo de escrever” (Barthes 2005, 47), vale lembrar:

Texto quer dizer *Tecido*; mas, enquanto até aqui esse tecido sempre foi tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos, agora, no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo [...]. [...] perdido nesse tecido — nessa textura — o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. Se gostássemos de neologismos, poderíamos definir teoria do texto como uma hifologia (*hyphos* é o tecido e a teia da aranha). (Barthes 2006, 74)

Nos entregamos à perda quando escrevemos. A escrita nos afeta de tal maneira que o (supostamente) composto se desfaz. Escrever toca em nosso narcisismo, alvoroçando nossas noções de (des)valor e (des)prestígio. Escrever é um ato de fazer-valer, pois coloca à prova algumas coisas. Para Barthes,

[...] o Fazer-Valer da escrita é intimamente penetrado por um sentimento deceptivo, de uma perda de valor: escrevo, portanto, convenço a mim mesmo (Ideal do Eu), mas, ao mesmo tempo, constato que: não, o que escrevi não é *meu eu inteiro*; há um resto, extensivo à escrita, que eu não disse, que constitui meu valor inteiro, e que preciso, a qualquer preço, dizer, comunicar, “monumentalizar”, escrever: “Valho mais do que aquilo que escrevo”. (Barthes 2005, 75)

Por isso mesmo, se escrever alavanca decepções, por outro lado, enfrentando os entraves, vemos que é escrevendo que se decalca, ao longo do trabalho, algo do estilo de cada sujeito que escreve. Temos a escrita como modalidade ética e não como uma forma de comunicação, apontando para um ato.

No exercício da escrita somos confrontados com o desconhecimento de nossos limites. Fazer existir um escrito é uma operação com efeitos subjetivos, pois escrever é imprimir uma marca. Escrever aponta para algo que concerne ao sujeito. O sujeito que escreve, poderíamos dizer, ocupa uma posição sempre em emergência.

A escrita pode ser um modo de *perlaborar*, palavra cara a Freud (em alemão, *durcharbeiten*). Perlaborar (em inglês, *working through*), contém o mesmo *per* de percurso, indicando algo a ser trilhado, *percorrido*. Deste modo, podemos pensar, as dificuldades na escrita podem ser trabalhadas por meio da insistência nesse percurso, insistindo na escrita — e na possibilidade/desejo de publicação.

E assim, lidando com o hóspede desconhecido, escrevemos, mas não sem dificuldades. Eis o primeiro livro da GESTUS, intitulado “O que eu ensinei para a universidade”. Escrito em primeira pessoa por treze integrantes da GESTUS, destacamos o “eu” e as histórias singulares de cada um, mas que não deixam de ser um retrato que fala de muitos. Cada história, cada pesquisador, falou de si, quebrando com a tradição que faz com que os pobres (e, principalmente, negros) sejam objeto de pesquisa. Ali escreveram os pesquisadores, desde as suas próprias experiências. Pesquisa-dores.

Uma poderosa inversão se fez: o que *eu ensinei* para a universidade. Colocar-se, ali, diz algo. Colocar corpos negros e periféricos dentro do ambiente acadêmico diz muita coisa. Há ouvidos?

É possível notar que os indivíduos que desorganizam ou atacam as normas institucionais colocam em destaque algo da unidade imaginária de um grupo, mostrando furos e, de alguma forma, denunciando modalidades de laços sociais que atualizam os processos de exclusão (Rosa 2016, 196). Segundo Rosa, é preciso “buscar reverter e inverter a direção das práticas de modo que permita a todos a elaboração de seu lugar na cena social” (Rosa 2016, 196). A escrita do livro apontou nessa direção.

Terceiro tempo: asserções

Quando fazemos psicanálise em extensão, de acordo com Endo, não podemos “ignorar as transferências que mobilizamos, as defesas que ativamos e as consequências de nossas intervenções discursivas, políticas e sociais” (Endo 2016, 110). Considero que a prática que insere o significante “escuta” em um grupo de discurso militante tem uma grande responsabilidade, afinal, colocar pausa no que comumente se apresenta como bloco homogêneo e homogeneizante é uma tarefa delicada.

A partir desse significante, “escuta”, organizaram-se algumas posições. Com a insistência nesse significante, algo se moveu na cena. O objetivo não deixou de ser buscar empoderamento, estímulo e mobilizar as pessoas para uma organização. Mas, por isso mesmo, pelo desafio ético que é lidar com o outro na sua radical diferença, consideramos, acompanhando Rosa, que um “trabalho de reconstituição só será possível se houver uma alteração ou um rompimento com o discurso violento” (Rosa 2016, 190).

Não podemos recuar diante dos desafios que os pertencimentos imaginários

colocam. Para fazer resistência é preciso escutar — escutar a si mesmo, compreendendo os limites do trabalho, e escutar o outro na sua radicalidade.

A mudança social se dá a partir de frestas, de rachaduras, de atos e dos efeitos que eles produzem. Na universidade a legitimação e a difusão do conhecimento recebe as marcas dessas experiências narradas, a conta-gotas, pelos estudantes e pelos educadores envolvidos com tais práticas.

A história se constrói com testemunhas. Para Endo:

A função do testemunho, entre outras coisas, é desorganizar as explicações e verdades definitivas sobre as violências, fazendo-nos escutar de novo, e pela primeira vez, o que já parecia ter sido encerrado [...]. (Endo 2005, 290)

Sendo assim, este livro é uma aposta na palavra, na inversão e na invenção. Esse livro aposta na transmissão. Sabemos que muitas questões ainda pedem um tempo de elaboração, mesmo após anos de práticas, questionamentos e escritas.

Entendo que seguirão acontecendo evasões, desistências, dúvidas e todo tipo de mal-estar. Fazer um pré-universitário popular funcionar, bem como fazer um prolongamento desse trabalho após a aprovação no vestibular, é uma tarefa exigente. O tempo todo somos acompanhados pela pergunta: “mas, afinal, o que estamos construindo”? Eu diria que construir uma escuta tem valor de herança. É preciso insistir na transmissão, vislumbrando possibilidades futuras. Insistir é resistir.

Lançar um escrito — ou lançar-se em um escrito — é o terceiro tempo de uma construção subjetiva bastante complexa. Passa por questões narcísicas e, não raro, decepções seguem-se ao escrito publicado, o sentimento de “não era isso”. Esse resto, como diria Lacan, esse resto não dito, impulsiona e relança o desejo. Então, por essa razão, o sujeito lança-se outra vez a escrever.

Publicar é apostar na troca, na alteridade, no leitor como parte moebianamente² ligada ao processo de escrita. Escrever é dar testemunho de um trabalho, é colocar-se na cena do social, o que inclui julgamentos, estranhamentos — e, inclusive, o reconhecimento possível por parte outro.

Podemos recuperar aqui o conceito lacaniano de *extimidade*: o estranho situado topologicamente dentro, nos interiores. Lacan aponta a ideia de *extimidade* como uma espécie de exterioridade íntima que porta em seu cerne a contradição (Lacan 1997, 173). O neologismo forjado por Lacan aponta nessa direção quando une, paradoxalmente, exterioridade e intimidade. A escrita, podemos dizer, é uma experiência êxtima.

Costuramos com o fio do desejo. Este livro, escrito, mexido e remexido durante

² A cinta de Moebius é uma figura topológica que mostra uma superfície na qual o lado interno e externo são o mesmo lado, o dentro e o fora indistinguíveis. Este recurso topológico é referido pelo psicanalista Jacques Lacan (2005) em suas incursões sobre o tema da vizinhança e dos limites.

cinco anos, serve para deixar o registro, na linha da história das lutas populares, da trajetória de pessoas agrupadas sob o nome de GESTUS — Gestão Estudantil Universitária Integrar, deixando na concretude do papel uma marca, um rastro a ser lido no tempo.

Considerações finais

Ao longo de cinco anos, cerca de vinte pessoas sentiram-se convocadas pelo convite à escrita do livro. Alguns escreveram em casa e enviaram seus textos. Outros participaram de encontros de Oficina de Escrita (marcados por demanda, com encontros no meu consultório, na universidade, nas casas das pessoas), em grupo ou de modo individual, para que houvesse um tempo reservado especialmente para a confecção do material para o livro. As ideias foram recuperadas de conversas anteriores ou surgiram em associação livre. O resultado desse processo, acomodado em uma caixinha com as cores da GESTUS (amarelo e roxo), está circulando como projeto piloto, com uma pequena tiragem artesanal, à espera de condições financeiras para que mais exemplares possam ser impressos. Almejamos organizar um evento de lançamento em breve.

Se as histórias escritas não trazem a magnitude dos relatos orais que tive a oportunidade de colher, no entanto, posso afirmar que esse livro serve ao seu propósito, que é deixar um sério recado e um convite: conheçam essas pessoas. Quando assim o fizerem, entenderão. As linhas não escritas desse livro estão pulsando nessas pessoas irresumíveis e só poderão ser lidas de outra maneira: fazendo laço, fazendo escuta.

Bibliografia

- Benjamin, Walter. 1994. "O narrador — considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política — ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Barthes, Roland. 1984. *A câmara clara — nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____. 2005. *A Preparação do Romance II — A obra como vontade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. 2006. *O prazer do texto*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva.
- Costa, Ana Maria Medeiros da. 1998. *A ficção do si mesmo*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.
- Duras, Marguerite. 1994. *Escrever*. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco.
- Endo, Paulo César. 2005. *A Violência no Coração da Cidade: um estudo psicanalítico*. São Paulo: Escuta.
- Lacan, Jacques. 1985. *O seminário: Livro 7 — A ética da psicanálise*. Trad. Antônio Quinet. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- _____. 2005. *O seminário: Livro 20 — Mais, ainda*. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- _____. 1998. Tempo Lógico e a Asserção da Certeza Antecipada — Um Novo Sofisma. In *Escritos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Rappa, O. Hey Joe. 1996. In *Rappa Mundi*. Rio de Janeiro: Warner Music.
- Rosa, Miriam Debieux. 2016. *A clínica psicanalítica em face da dimensão sociopolítica do sofrimento*. São Paulo: Editora Escuta/Fapesp.

Anexo

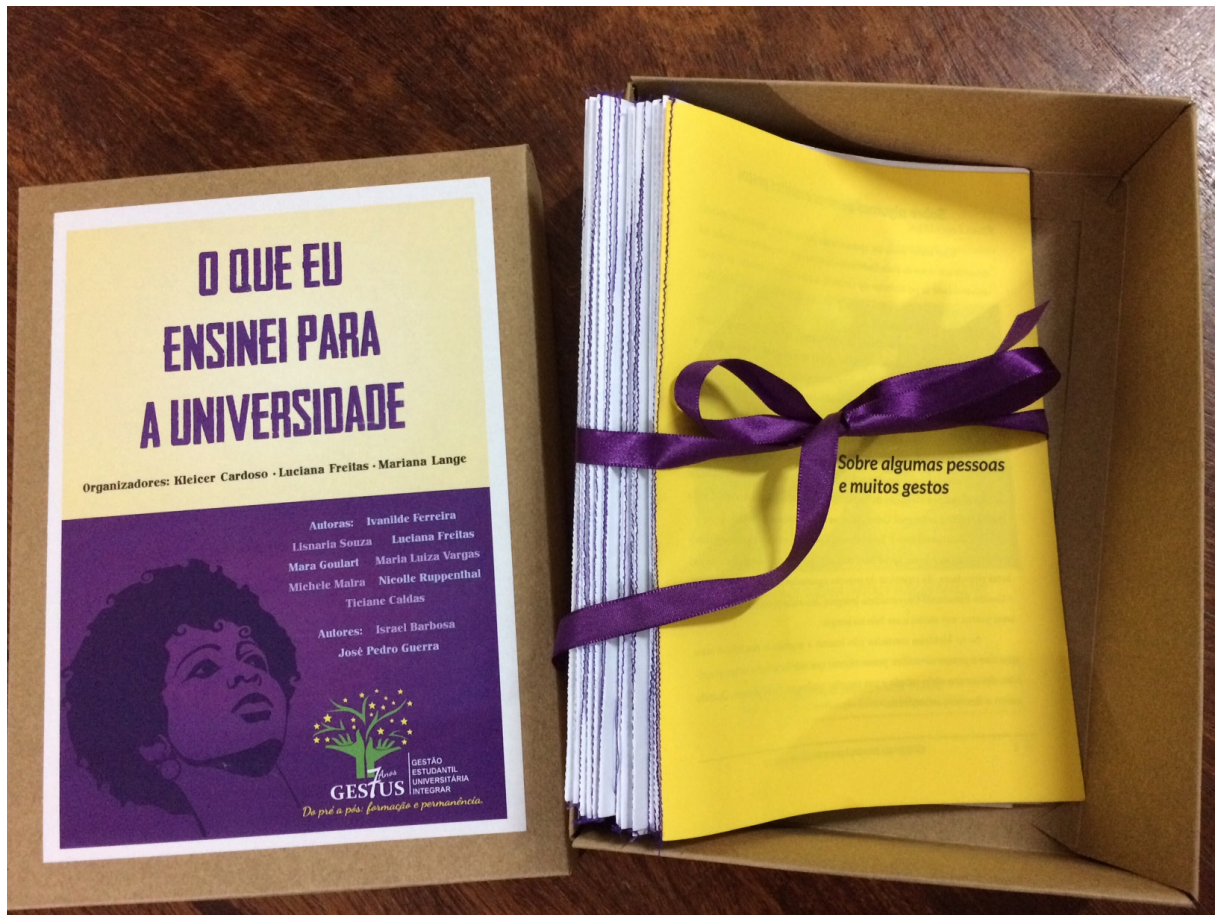


Imagem 1
GESTUS — O que eu ensinei
para a Universidade, foto:
Mariana Lange.

Nota biográfica

Psicanalista, psicóloga, pós-doutoranda em Psicologia na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), doutora em Literatura — Teoria Literária (Intertextualidades Contemporâneas), coordenadora de Oficinas de Escrita desde 2006, pesquisadora das relações entre memória, escrita e psicanálise, membro da Associação Psicanalítica de Porto Alegre (APPOA).

Lattes iD

<http://lattes.cnpq.br/7662979297875925>

Morada institucional

Rodovia Dr. Antônio Luiz Moura Gonzaga, 3339, Rio Tavares, Florianópolis/Santa Catarina, CEP 88048-300, Brasil.

Recebido Received: 2019-10-06

Aceite Accepted: 2020-02-27

Da paisagem à relacionalidade

From Landscape to Relationscape

MIGUEL NOVAIS JASMIN RODRIGUES

Universidade de Lisboa / Faculdade de Belas-Artes
/ Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes — CIEBA
miguel.n.rodrigues@campus.ul.pt

Resumo

O ritornello (Deleuze e Guattari 2007) é aqui entendido como o regresso de uma frase comportamental à experiência pessoal. Assumimos duas possibilidades de regresso: da memória forte (Traverso 2012) à imagem de si e à conceptualização da paisagem (Simmel 2011); e da proprioção e das memórias fracas da presença no espaço — no quadro da produção de presença (Gumbrecht 2012). Associamos a primeira a uma relação abstrata do sujeito com uma autoimagem adequada a uma norma social, e a segunda a uma experiência de si do sujeito no espaço, construída pela integração da experiência e da memória desta, reportando esta segunda às *relationscapes* (Manning 2009). Estabelecemos uma comparação entre experiência **do** lugar e experiência **no** espaço — e a duração desta (Bergson 1988) — e avançamos a ideia do espaço como um laboratório da experiência (McCormack 2010), olhando em particular a ação de atravessar, nos trabalhos *Untitled Orchestral* de João Onofre, *Tomba Brion*, de Guido Guidi, e *The Legible City*, de Jeffrey Shaw, e no modo como a perspetiva clássica — como alicerce da imagem técnica de Dubois (2004) e Flusser (1998) — opõe a relacionalidade e a racionalidade já mencionadas. Ritornello | Proprioção | Experiência | Memória | Relacionalidade

Palavras-chave

Abstract

The refrain (Deleuze and Guattari 2008) is seen here as the return of a behavioral phrase to personal experience. We assume two possibilities for return: from strong memories (Traverso 2012) to self-image and landscape conceptualization (Simmel 2011); and proprioception and weak memories of presence in space — within the framework of a production of presence (Gumbrecht 2012). We associate the former with an abstract relationship of the subject with his self-image in conformity with a social norm, and the latter with the relationship of the subject with his experience of space, built by the integration of experience and memory, reporting this second to *relationscapes* (Manning 2009). We will compare experience of place with experience in space — and its duration (Bergson 1988) — and advance the idea of space as a laboratory of experience (McCormack 2010) and look at the action of traversing, in *Untitled (Orchestral)* by João Onofre, *The Legible City* by Jeffrey Shaw, and *Tomba Brion* by Guido Guidi, and the way the classical perspective — as the foundation of the technical image of Dubois (2004) and Flusser (1998) — opposes aforementioned relationality and rationality.

Keywords

Refrain | Proprioception | Experience | Memory | Relationality

Estes corpos-em-construção são proposições para o pensamento em ação. O pensamento, aqui, não é estritamente o da mente, mas o do corpo-devir. O pensamento nunca se opõe ao movimento: o pensamento move um corpo. Este movimento-com é a duração em primeira instância. A duração é o plano de experiência no qual a finalidade expressiva ainda não se impôs. À medida que se orienta para a expressão, o pensamento move-se através de conceitos em pré articulação. A forma como o pensamento se torna conceito é paralelo à forma como a duração se torna espaço-tempo experiencial. (Erin Manning 2009, 6)¹

¹ Tradução do autor. Em inglês no original. These bodies-in-the-making are propositions for thought in motion. Thought here is not strictly of the mind but of the body-becoming. Thought is never opposed to movement: thought moves a body. This movement-with is duration in the first instance. Duration is the plane of experience on which expressive finality has not yet taken hold. As thought shifts toward expression, it moves through concepts in prearticulation. How thought becomes concept is parallel to how duration becomes experiential space-time. Erin Manning (2009, 6)

Introdução: Trazer a ação para dentro da observação

— uma experiência de pensamento

No presente artigo, interessa-nos problematizar a relação entre a experiência direta no espaço e a experiência da sua representação, pela análise de três trabalhos, *Untitled Orchestral*, de João Onofre, *The Legible City*, de Jeffrey Shaw, e *Tomba Brion*, de Guido Guidi.

O artigo surge no quadro da investigação teórico-prática do autor sobre a relação entre a experiência e a representação do espaço, no contexto da representação da paisagem Simmel, (2011) feita a partir da imagem técnica como a definem Flusser (1998) e Dubois (2004); em particular, na forma como esta convida a uma relação com uma ideia de espaço baseada na sua observação e conceptualização à distância, por força da relação que mantém com a perspetiva clássica e com a matematização do espaço referida por Panovski (2006).

Começamos por enunciar, em jeito de preâmbulo, uma diferença fundamental entre quem constrói a representação e quem a vê, entre autor e público. O autor da representação está no espaço que vai representar. Esta diferença torna-se fulcral pela forma como inverte as relações entre experiência direta e abstrata do espaço: o autor faz experiência direta do espaço que irá representar, ao passo que o público faz experiência direta do espaço expositivo em que o autor apresenta a representação. No autor, a relação com o espaço expositivo é secundária em relação ao espaço representado na imagem, uma vez que esteve presente no lugar e no instante da representação. No público, é o espaço representado que surge como secundário, uma vez que a experiência desse espaço é feita no lugar em que se encontra a sua representação. O artigo foca o observador como uma espécie de *counter image* do trabalho que observa, através da comparação do comportamento no espaço face ao comportamento perante a sua representação e da comparação da relação com uma obra musical através da simples contemplação da partitura ou da sua execução. Surge no quadro de uma investigação que teve, como ponto de partida, um questionamento sobre a capacidade de a fotografia representar o espaço sem reforçar essa diferença de experiência entre o seu autor e o seu público (Rodrigues, 2018), onde trabalhámos a partir da ideia de uma redução que a fotografia operava sobre a experiência do espaço e sobre a forma como essa redução determina a nossa forma de o experienciar, para a construção de um dispositivo de exposição que pudesse proporcionar, através de um conjunto de imagens em movimento, um espaço de experiência análogo àquele que estava representado.

Associaremos, ao longo do texto, esta diferenciação dos espaços de experiência e de representação, àquela, feita por Tuan (1976) entre conhecimento íntimo e conhecimento abstrato, que nos diz que é íntimo o conhecimento direto que fazemos dos lugares e que é abstrato aquele que fazemos apenas pela sua representação. Assim, o autor da representação paisagística de um determinado espaço — considerando que esta representação foi feita *in situ*, a partir da experiência do lugar representado — parte da sua experiência íntima desse espaço, assim como o intérprete de uma obra, e o público parte apenas da experiência da sua representação.

O artigo começa por focar uma instalação sonora de um artista que trabalha, com muita frequência, com a imagem em movimento nas suas instalações, João Onofre, e uma instalação audiovisual de um artista multimédia, Jeffrey Shaw, fechando com o trabalho de um fotógrafo, Guido Guidi, que tem como um dos focos do seu trabalho a representação da passagem do tempo na imagem fotográfica. Faremos uso do facto de se tratar de um fotógrafo para relevar a importância da fotografia na investigação que desenvolvemos e para deixar no ar as questões que nos levam a problematizar a sua prática.

A ativação da experiência da duração pela variação das condições da experiência

Começamos por olhar para *Untitled (Orchestral)*, uma instalação multimédia *site-specific* de João Onofre, desenvolvida para a Sala das Caldeiras do edifício da Central Elétrica do Tejo, do Museu da Eletricidade, em Lisboa, onde esteve patente ao público entre 16 de Maio e 24 de Setembro de 2017.

Com curadoria de Benjamin Weil, a obra apresenta uma orquestra de instrumentos de percussão constituída por braços robotizados, controlados por computador, desenvolvidos de propósito para este trabalho, para tirar partido das propriedades sonoras do próprio edifício das caldeiras. Para este efeito, Onofre convidou o compositor e percussionista Miquel Bernat para percorrerem o espaço e, vibrando, raspando ou batendo nas várias superfícies das caldeiras, encontrarem um conjunto de sons com os quais pudessem criar uma composição sonora. Esta composição resultou numa partitura com 16 sons. Para executar essa partitura, foram construídos, em conjunto com a equipa do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia da Arte da Universidade Católica Portuguesa, robôs, instrumentos mecanizados, de modo a que a peça pudesse ser tocada sem intervenção humana.

Toda a estrutura deste trabalho é ativada pela sua relação com o sol. É este que fornece a energia necessária para o funcionamento dos instrumentos robotizados, através de painéis solares colocados no exterior do edifício. É também o sol que conduz os instrumentos robotizados na interpretação da obra. Através da colocação de uma câmara de filmar numa das janelas do edifício, o andamento da partitura é ditado pela posição do sol e pelas condições atmosféricas em cada momento. Quanto mais luz entrar nos sensores da câmara, mais rápido será o andamento da peça. Na ausência de luz, o som para. Deste modo, o trabalho adquire um carácter performativo, de “showing doing” (Schechner, 2002: 22). Onofre menciona que a partitura original, com cerca de 21 minutos, se estende, pela ação das variações da intensidade luminosa do sol no sensor colocado na janela do edifício da central, a uma duração de cerca de 850 horas, oferecendo, assim, a um espectador que decida prolongar ou repetir a sua visita, uma experiência do trabalho sempre diferente.

O trabalho apresentado por João Onofre interessa-nos, sobretudo, pela relação que a obra mantém com o tempo, com a forma como parece, ao submeter uma peça musical

à direção do sol, construir um diálogo entre um tempo medida e um tempo duração²; e pela forma como abre uma relação entre o espetador e esse mesmo tempo. Desde logo, pelo carácter simultaneamente performativo e “invisível” da obra, o facto de apenas dar a ver as caldeiras e o espaço na sua relação com a luz e com o som e de mostrar como toda aquela paleta de tons surge, não de um pretensão funcionamento das caldeiras mas da simples reverberação pela percussão dos seus elementos constituintes. O som desta peça é marcado pela posição relativa do sol e pelas condições da luz que, instante a instante, incide naquela sala. O tempo previsível, regular e mecânico do relógio dá lugar ao tempo variável da experiência da luz. Entramos na experiência da duração de Bergson (1988), ao passar da regularidade da medida padrão, dada pela indicação regular do relógio ou pela definição do andamento na partitura, que criam uma estrutura regular e repetitiva de modo a organizar a ação e a experiência, para uma variação contínua, não repetitiva, sensorial, da experiência da luz, onde a experiência dita a variabilidade da estrutura.

Temos, assim, uma proposta de trabalho que exige a permanência do espetador no espaço por um período prolongado para que possa ser apreciada no seu carácter mutável. Este dado permite-nos pensar na forma como a obra, em geral, interage com o espetador e, em particular, como nos faz perceber o espaço ao longo do tempo. O espetador de *Untitled (Orchestral)* é convidado a olhar para aspetos exteriores à própria obra, a relacionar-se com uma ideia de mutabilidade dos elementos contrária, tanto à relação que nos habituámos a estabelecer com a energia e a luz elétrica através da eletricidade, como com a própria noção do que é a interpretação clássica de uma partitura, igualmente regular e estável. Deste modo, convida-nos, também, a uma relação diferente com a experiência do espaço, mais próxima do “ambiente” referido por Berleant (2012, 347-356) que possa dar-nos uma imagem deste, que não seja apenas paisagística, no sentido clássico, que “não só torna a natureza num objeto, ela transforma a natureza num objeto visual, em algo visto de um único ponto” (idem, 348).

O resultado, a ativação sonora do espaço através dos braços robotizados controlados por computadores que se encontram escondidos por toda a sala central do edifício, permite ao espetador um contacto com uma luz diferente, já não a luz elétrica que esta central ajudou a produzir, mas a luz natural do sol e as suas variações ao longo do dia, pela posição relativa do sol, e dos dias, pelas variações meteorológicas e a forma como influenciam a luz que dita o andamento da peça. Desta forma, permite, não apenas a perceção de um ambiente no qual está presente, no lugar de uma paisagem que se abre perante os seus olhos, mas também uma noção de experiência de si indissociável da experiência desse ambiente que o afasta desse espaço matematizado da paisagem que

² Bergson, (1988) chama atenção para a forma como a nossa relação cronográfica com o tempo tem um carácter espacial, passado, presente e futuro surgindo como pontos observáveis num mapa como um percurso. Afirma, também, que o verdadeiro tempo reside na experiência psicológica da duração, na forma como tudo converge para a experiência de cada situação em que o sujeito se encontra. Essa duração, essa experiência psicológica do estar no decurso do tempo, tem um carácter essencial para as relações estabelecidas neste artigo.

Panovsky refere (2006) e de uma ideia de controlo sobre um mundo imagem (Heidegger 1977). que se construiu através dessa técnica de ver que é a paisagem (Azevedo 2015). Chama, também, a atenção para a nossa presença e pertença a essa continuidade cíclica que é um mundo natural, em contraponto com uma natureza perdida com a modernidade, como afirma Simmel, acessível apenas através de uma *Stimmung* que adviria da relação com a sua representação.

Ativação da experiência do espaço pelo movimento do corpo

Elaboremos agora sobre a noção de sujeito no quadro desta investigação. Consideramos o sujeito como entidade que age e se constitui na mediação entre a imagem de si, o espaço em volta, a imagem desse espaço, a memória das relações que mantem nele e o historial de todos estes elementos e da sua interação (Damásio 1999). Desta forma, afastamo-nos da ideia cartesiana de um sujeito isolado como agente e significante do mundo, como a entidade pensante, isolada, sobre um espaço no qual só a sua ação intencional interfere, assumindo esse espaço, coisa extensa, como algo que se controla de fora. Esta definição de sujeito como elemento indissociável do espaço e do tempo que frequenta, surge, assim, em contraponto com a ideia de um espaço cartográfico/paisagístico, o espaço matemático referido por Panofsky (2006).

Como observámos através do exemplo de *Untitled (Orchestral)*, espaço, tempo e sujeito interdefinem-se de tal modo que se torna impossível descrever um sem o outro. Antes de descrever o espaço como paisagem, o sujeito está já submetido às suas condições atmosféricas, à forma como o terreno lhe permite pensar e agir, aos recursos a que tem de ter acesso para poder transformar esse espaço para seu suposto benefício. Ainda que o mapa possa preceder o território (Baudrillard 1991) na forma como nos permite criar dele uma leitura, a presença no território traz sempre a sujeição às condições em que nos encontramos quando lá estamos. Ingold (2011) faz referência à omissão da multisensorialidade da presença na relação com o espaço através da paisagem, pelas diversas camadas que interpomos entre nós e a nossa experiência direta do espaço — o seu destaque é dado à forma como o calçado impede que os pés, cuja planta constitui uma das áreas com maior número de terminações nervosas da superfície do corpo, é impedido de sentir o chão pelo uso continuado do calçado. A proposta de Berleant já referida, de usar o termo ambiente ao invés do termo paisagem, permite-nos, não apenas considerar muito mais do que nos rodeia na nossa representação do espaço, e permite-nos, também, pensá-lo como um ambiente que nos inclui. Vai também ao encontro dos “spacetimes” de McCormack (2013, 5) e, na medida em que implica, sujeito, espaço e relação, torna-se, não apenas *site-specific*, mas também “*relation-specific*” (Massumi in Brouwer e Mulder 2003, 28-55).

No sentido de começar a pensar essa inter-definição do sujeito com o espaço-tempo, neste caso, o espaço urbano, consideramos, agora, *The Legible City*, a instalação interativa de Jeffrey Shaw (1989 a 1991). Shaw criou *The Legible City* em três versões

— cinco, se contarmos com *Prototype* e *Distributed Legible City*. O espaço virtual que cada uma abre perante a ação do ciclista simula o espaço de uma cidade diferente³: Nova Iorque (Manhattan) (1989), Amsterdão (1990) e Karlsruhe (1991). No lugar dos edifícios, apresenta, em Manhattan, um conjunto de *story lines*, histórias ficcionadas na forma de monólogos, de alguns dos habitantes da cidade, o antigo Mayor Koch, Donald Trump, Frank Lloyd Wright, um guia turístico, um *confidence trickster*, um taxista e um embaixador. Nos casos de Amsterdão e Karlsruhe, são usadas histórias passadas nessas cidades para ilustrar os edifícios. Nestas duas cidades, também, foi respeitada a volumetria dos edifícios das cidades na formação das letras, palavras e frases.

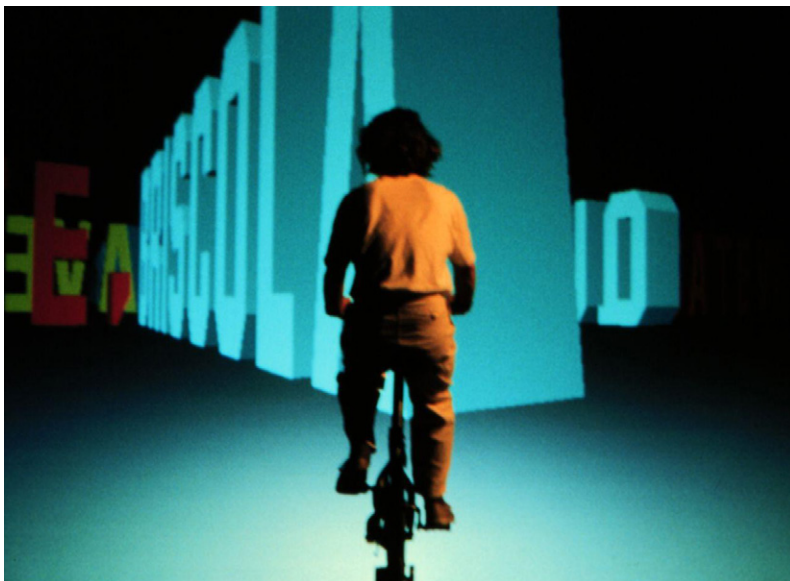


Imagem 1
Jeffrey Shaw, pormenor
de *The Legible City*.
© Jeffrey Shaw.

Aqui, o sujeito é convidado a sentar-se numa bicicleta e navegar perante um ecrã ativado pelo movimento relativo da bicicleta que o leva a percorrer os espaços da cidade. Se, no caso da instalação de Onofre, a perceção do sujeito e a sua interação com o espaço eram ativados através da variação de ritmo induzida pela variação das condições da luz natural no exterior do edifício, no caso de Shaw, o sujeito ativa o espaço da cidade através do seu movimento na bicicleta, numa relação leitura/ escrita com a cidade, que surge edificada por textos, fazendo com que o seu atravessamento implique a leitura dos mesmos. Desta forma, somos confrontados pela relação da arquitetura da cidade com as suas estruturas de poder e com a forma como esse poder permite “escrever” a

³ O primeiro trabalho sob o nome *The Legible City (Prototype)* foi feito em 1988 e apresentava uma interface mais simples, um *joystick* para a interação entre público e obra e *Distributed Legible City*, feito mais tarde, em 1998, permite que vários ciclistas circulem no mesmo mapa virtual, se encontrem e interajam nele.

cidade e a falta dele apenas a permite ler. No entanto, o ciclista é livre de mudar de direção e de texto. Tratando-se de uma simulação, pode mover-se com tal liberdade que não precisa de respeitar o traçado das ruas, podendo, inclusivamente, atravessar edifícios. Aquilo que parece um discurso de poder mais ou menos organizado, uma memória forte, no sentido em que no-la apresenta Traverso (2012), surge de modo ainda mais fragmentário, e o ciclista, até aí, um mero leitor, passa a ter, pelo poder de fragmentar e combinar diferentes fragmentos de texto, uma capacidade, se não de escrita, de edição e recombinação. O trabalho alude, ao mesmo tempo, à relação do pós-modernismo com o fragmento e com o hipertexto, e à relação apontada por Manovich entre as diferenças nas construções de sentido com estruturas narrativas e a partir de bases de dados. Manovich (2000, 194) diz-nos que “a narrativa literária ou cinemática, um plano arquitetónico e a base de dados apresentam, cada um, um modelo diferente da aparência do mundo”.⁴ Falando da base de dados como uma forma cultural, diz-nos

Seguindo a análise da perspetiva linear como “forma simbólica” da idade moderna, do historiador de arte Erwin Panofsky, podemos até apelidar a base de dados de uma nova forma simbólica da idade dos computadores, (ou, como lhe chamou o filósofo Jean François Lyotard no seu famoso livro de 1979, *A Condição Pós-Moderna*, “a sociedade computadorizada”) uma nova forma de estruturar a nossa experiência de nós e do mundo.⁵

Um elemento se destaca, na comparação entre a navegação no trabalho de Shaw e na navegação em ambiente urbano (para além da diferença entre a bicicleta, no caso de *Legible city*: a total liberdade de escolha no percurso face à obrigação de percorrer estradas dentro do regime de regras estabelecido pelo código da estrada ou de ter de respeitar a materialidade dos edifícios; no caso do trabalho de Shaw, podemos deslocar-nos livremente e podemos olhar livremente o ecrã onde a cidade se desenrola. Podemos aproximar-nos de tal modo de um edifício/texto que podemos isolar uma só palavra, sílaba ou letra; cortar ou rasgar textos, trabalhar dentro de um contexto inteiramente plástico, que rege a ocupação do espaço em detrimento das limitações físicas que a presença real no espaço físico da cidade obriga. Ao permitir esta plasticidade nas relações de navegação/leitura/escrita, esta instalação, também ela *relation-specific*, constrói uma imagem não representacional (Thrift 2007) da cidade, uma relação que depende da experiência do que acontece a quem acontece, tornando ainda mais indissociável a experiência do espaço-tempo do sujeito que a experiencia.

⁴ Tradução do autor. Em inglês no original: “literary or cinematic narrative, an architectural plan and database each present a different model of what a world is like”.

⁵ “Following art historian Erwin Panofsky’s analysis of linear perspective as a “symbolic form” of the modern age, we may even call database a new symbolic form of a computer age (or, as philosopher Jean François Lyotard called it in his famous 1979 book *The Postmodern Condition*, “computerized society”) a new way to structure our experience of ourselves and of the world.”

A Lengalenga e a relação consigo

Em ambos os trabalhos, a relação sujeito-espaco-tempo alimenta uma relação somaestética (Shusterman 2012) do sujeito consigo mesmo, com o meio e com a memória dessa interação. O conceito de *lengalenga* (Deleuze e Guattari 2007, 395-446) permite-nos aprofundar essa relação. Termo de origem musical, o *ritornello* (termo original de Deleuze e Guattari) designa, *grosso modo*, uma frase que se repete numa composição. Deleuze e Guattari usam-no para designar momentos de passagem, de desterritorialização ou de reterritorialização no sentido de algo que retorna e que, ao retornar, nos devolve a um determinado estado. O que designa o ritmo como força de expressão, como força territorializante, surge de uma combinação de elementos, a “percepção-acção” (400) como relação de um plano mental de intenções, de um plano local de presença e de ação e da relação desses elementos num todo expressivo que conjuga. “O território é de facto um acto, que afecta os meios e os ritmos, que os «territorializa». Este território, cujas “componentes cessam de ser direccionais para devir dimensionais, quando cessam de ser funcionais para devir expressivas” (400) surge na medida de uma presença em si. Deleuze e Guattari relacionam esta territorialização, não como ação do sujeito, mas como domínio que o integra, que o implica. A assinatura implica o sujeito e a sua percepção-ação e o espaço em que existem. “As marcas territoriais são «ready-made»” (402) pois implicam uma orgânica entre esses elementos que não pressupõem um sujeito como entidade separada, controladora, mas como percepção-ação que define, pelo mapeamento, a sua potência de expressão.

Na medida em que trazem ao sujeito que as experiencia uma experiência performativa do espaço, estas duas obras permitem-lhe essa *lengalenga*, essa territorialização num contexto de experiência que pode tornar-se una com a sua própria percepção-ação e o espaço-tempo em que acontecem, vivendo da sua própria experiência somaestética.

Num sentido geral, *chama-se lengalenga qualquer conjunto de matéria de expressão que traça um território e que se desenvolve em motivos territoriais, em passagens territoriais, em paisagens territoriais* (há lengalengas motrizes, gestuais, ópticas, etc.) em sentido restrito, fala-se de lengalenga quando o agenciamento é sonoro ou «dominado» pelo som. (Deleuze e Guattari 1991, 410)

A diferença entre o mapear e o decalcar enquanto relação corpórea com o mapear ou enquanto relação de distância, o que Tuan (1977) designa por conhecimento íntimo e conhecimento abstrato, torna-se clara nesta relação através do conceito de *lengalenga* — tradução portuguesa do termo original *ritornello* — como nas relações dos pássaros com o território através do som, como estudadas por etólogos como Konrad Lorenz ou Niklas Tinbergen, por exemplo. Estas relações do som como demarcador de relações de apropriação e distância no território interessam-nos por duas razões: a relação do sujeito com o corpo e o espaço através do som, por um lado, e a diferenciação, através dessa

noção, de uma forma engajada de estar no espaço, a que fizemos corresponder a ideia de mapeamento, e uma forma distante de estar no espaço, a que faremos corresponder o decalque.

Deleuze e Guattari (1991) assemelham o rizoma a um mapa, opondo-o a um decalque. A ação do sujeito não depende do decalque exato de um qualquer modelo prévio de ação, não constitui uma reedição mecânica de um mesmo gesto. “Se o mapa se opõe ao decalque, é porque está completamente voltado para uma experimentação directa sobre o real”. “O decalque é uma burocracia” (36). O sujeito, como já vimos, surge num constante mapear de si mesmo com o espaço-tempo, a propriocepção e a memória, numa constante auto-edição. Esta possibilidade de auto-edição transforma qualquer ação num mapeamento, numa produção de presença (Gumbrecht 2012) dentro de uma teia relacional que implica a sua atenção ao espaço, a sua expectativa em relação a este, e a história das interações nesse e com esse espaço. A produção de presença, que Gumbrecht entende como o trazer para a frente do que está à nossa frente, traço constituinte do sujeito que o implica nesta relação entre individualidade percetiva e elemento relacional, constitui um elemento chave na atualização da relação do sujeito consigo através desses espaço-tempo, propriocepção e memória.

Aqui, consideramos o conceito de territorialização em ligação com essa relação do sujeito com o espaço-tempo em que se encontra, face ao espaço imaginado ou esperado. Também ocorrem apesar de uma presença física do sujeito corpóreo no campo da imaginação. É o próprio veículo de decalque que impede que se saia, que o corpo, como expressão visível do indivíduo, saia do seu território, mas também é o corpo que reclama o espaço de decalque, o partir, o chegar, o conjunto de gestos técnicos que permitem a relação com o aproximar do espaço da expectativa, da repetição de um resultado experimental esperado.

Notamos esta impossibilidade de decalque, também, na contraposição, em De Certeau (1984), entre a visão da cidade a partir do 110º piso do *World Trade Center* e a experiência dessa mesma cidade lá em baixo, na rua, na geografia do que acontece (Thrift 2009). É por isto, também, parece-nos, que “em todo o rigor, não é exacto que o decalque reproduza o mapa. É antes como uma fotografia, um rádio que comesse por eleger ou isolar o que tem intenção de reproduzir, com a ajuda de meios artificiais, com a ajuda de corantes ou de outros processos de constrangimento.” (Deleuze e Guattari 34). A experiência do mapear não decalca. Em boa verdade, não repete, ou, sendo rigoroso, constrói pela repetição o que o decalque apenas tenta duplicar.

Podemos, desta forma, avançar a ideia de um mapear da experiência e de um decalcar da imagem do espaço — da imagem da imagem, daí o decalque. A primeira, ainda que possa produzir imagens, não é uma imagem. A segunda, ainda que possa ser alvo de experiência (a experiência abstrata de Tuan), não a mapeia.

Representa também o *locus* de um contraste entre a memória curta e a memória longa, como a definem Deleuze e Guattari. Os autores falam-nos do “Esplendor de uma

ideia curta”, que se escreve “com a memória curta, logo, com ideias curtas, mesmo se se lê e relê longos conceitos com a memória longa.” A memória curta dos gestos técnicos que podem ser esquecidos, mal são executados e que não constituem história a recordar. “A memória curta compreende o esquecimento como processo; não se confunde com o instante, mas com o rizoma colectivo, temporal e nervoso.” “A memória longa (família, raça, sociedade ou civilização) decalca e traduz, mas o que ela traduz continua a agir nela, à distância, a contratempo, mas «intempestivamente», não instantaneamente” (Deleuze e Guattari 2007, 37). Memória curta e memória longa dialogam, assim, no espaço de ação do gesto quotidiano de gestão de espaço-tempos. Interessamos pensar o que acontece ao espaço desocupado pelo que se esqueceu; pensar de que forma a relação hipertextual e hipercontextual com um alcance virtual vem ocupar esse espaço e a forma como o espaço esquecido permanece, de algum modo: no espaço que esquecemos e na memória que retemos dele, ou do seu esquecimento.

Experiência da duração como *relationscape*

Procurámos descrever os trabalhos neste artigo para trabalhar uma consciência do “espaço-tempo” em volta como algo que a nossa “percepção-ação” constrói e cuja construção dita a forma como o observamos e, a partir daí, dita a nossa ação “relation-specific” nesse “espaço-tempo”, num processo equivalente ao de um *feedback loop*. Procurámos apresentar, mais do que um resultado visual de um processo de trabalho qualquer, a própria experiência do processo como a possibilidade de diálogo no espaço. Quisemos representar, não uma ideia definida de um espaço, mas a definição do espaço como ideia; um campo de experiência que abrisse para o que nos parece, cada vez mais, um paradoxo: a relação à distância com o espaço-tempo através da sua representação na paisagem.

Consideramos esta relação paradoxal por força das condições de visualidade que encontramos na reflexão a) sobre as relações com o espaço da paisagem que o *medium* da fotografia nos permitia pensar e construir e b) sobre a relação com o espaço representado a partir da sua representação, com um espaço cuja experiência é imersiva e multissensorial.

Terminamos com o que nos parece ser um exemplo de como a fotografia pode trabalhar o tempo, o “espaço-tempo” da nossa presença, senão de forma imersiva, pelo menos, da mesma forma que uma partitura permite ao seu intérprete uma direção da “percepção-ação” com vista à produção de um resultado sonoro imersivo.

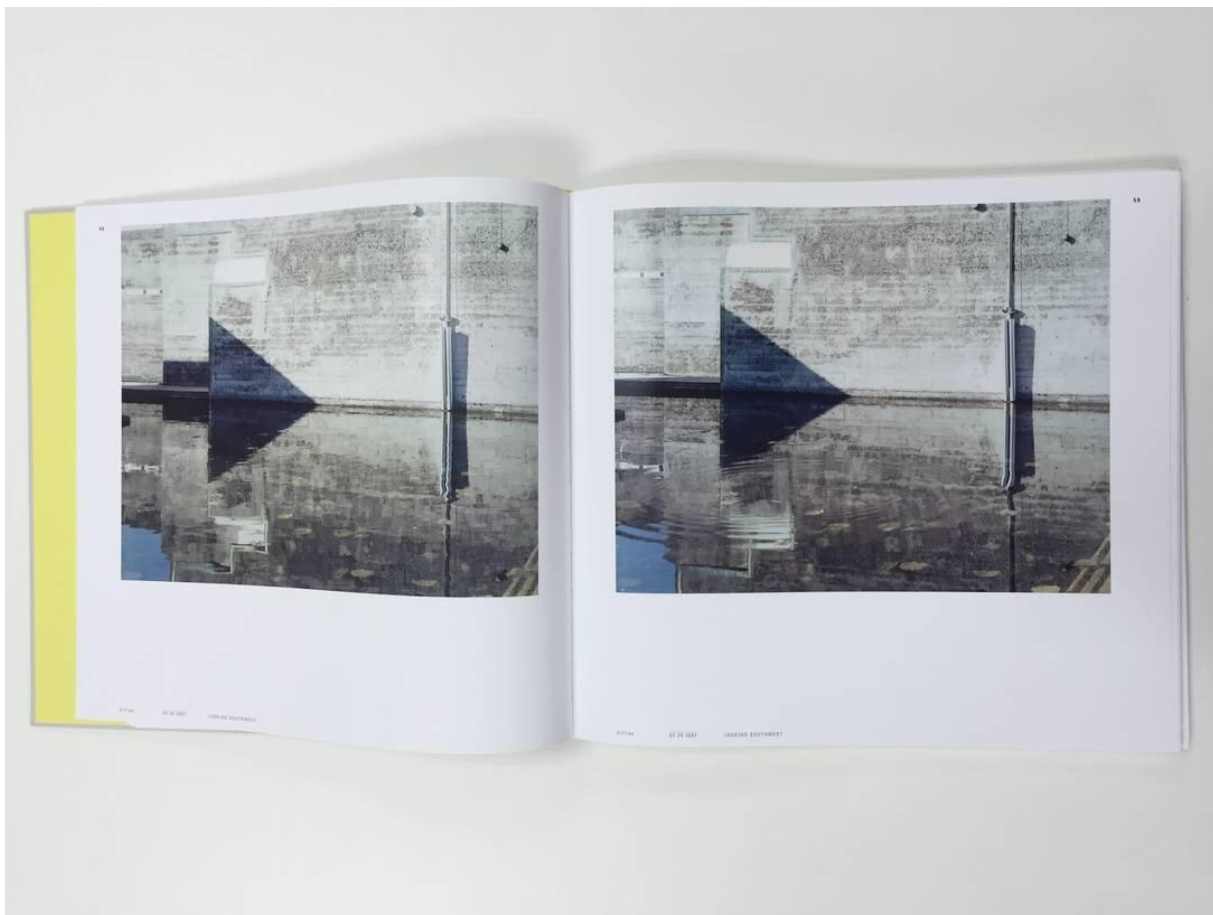


Imagem 2
Guido Guidi, pormenor do livro Carlo
Scarpa's Tomba Brion. © Guido Guidi.

Em *Tomba Brion*, trabalhando num levantamento fotográfico do túmulo de Brion, em San Vito de Altivole, Itália, da autoria do arquiteto italiano Carlo Scarpa, Guido Guidi constrói séries de imagens onde mostra a passagem do tempo em pequenos pormenores da arquitetura do lugar, revelados pela forma como a luz transforma a nossa perceção do mesmo espaço pelo jogo de formas que ali desenha. Mostrando várias imagens a partir da mesma perspetiva, Guidi parece menos interessado no próprio espaço e no que este guarda e representa, do que em mostrar como, até ali, num cemitério, o tempo continua a passar. De certo modo, este trabalho repete, numa dimensão de passagem muito mais lenta, os trabalhos de Muybridge ou Marei, com o estudo do movimento através da imagem parada. No entanto, se no caso destes últimos, o movimento é estancado e decomposto para que o percebamos passo a passo, no caso das imagens de Guidi, é o próprio movimento do tempo que parece surgir da sucessão de imagens.

Ao contrário das imagens de Muybridge e Marei, que permitem uma melhor compreensão e uma representação mais detalhada do movimento a partir da observação deste decomposto em intervalos curtíssimos, e que aludem, também, ao “mecanismo

cinematográfico do pensamento” de Bergson (2001), esta imagem permite resumir a experiência, não a qualquer das imagens fotográficas que possam apresentar um registo paisagístico de um lugar, mas ao conjunto de tomadas de vista sobre o mesmo por menor do túmulo de Brion que resumem um manancial de informações sensoriais num conjunto de dados bastante limitado; numa imagem mapa que define, num ponto específico do espaço, a evidência do tempo enquanto movimento nele. Damásio fala de “representações disposicionais”⁶, imagens não apenas visuais, que resumem toda a informação necessária à organização de uma resposta àquela disposição específica. Neste caso concreto, o conjunto de imagens remete-nos à evidência de uma continuidade discreta, de uma duração num “espaço-tempo” em constante atualização. Com a passagem do tempo nas imagens de Guidi da campá de Brion, conseguimos, em imagens que representam a passagem de apenas algumas horas, uma sensação da dilatação do tempo e a atenção a um nível de detalhe, de presença ativa no espaço representado, através da simples forma como a variação dos desenhos da luz nas paredes nos envolve numa experiência em que tudo parece transformar-se e, de algum modo, nos leva, como o título deste artigo sugere, da *landscape* à *relationscape* (Manning 2009), assumindo que “o movimento e mundo são um, não corpo/mundo, mas corpo-worlding”⁷ (13).

Na representação da passagem de algumas horas num cemitério, Guidi abre uma reflexão que encontra tanto do tempo nela... desde a experiência da variação da posição da luz, à relação espiritual que, necessariamente, se levanta da comparação da passagem viva do tempo com a função de abrigo de uma cessação do movimento nos corpos que ali jazem, a todas as memórias de vivos e mortos que dali possa surgir.

É de uma fina ironia, que uma das representações visuais mais expressivas da relação do sujeito com o espaço-tempo e a sua memória surjam com a progressão linear de uma sombra registada sobre a imagem sempre igual de um túmulo.

⁶ Damásio realça *a natureza parcelar e a sua dependência de imagens* (Damásio 1994, 101) do indivíduo e nota que essa individualidade se processa num sistema nervoso que “detém tanto o conhecimento inato como o adquirido sobre o corpo propriamente dito, sobre o mundo exterior e sobre o próprio cérebro à medida que estes interagem com o corpo propriamente dito e com o mundo externo e que gera um depósito de factos e de estratégias armazenadas em estado de dormência e em suspenso, sob a forma de «representações disposicionais»” (idem, 110).

⁷ Tradução do autor. Em inglês no original: “movement is one with the world, not body/world, but body-worlding (idem, 13).

Bibliografia

- Azevedo, A. 2015. *A Experiência de Paisagem*. Porto: Figueirinhas.
- Baudrillard, J. 1991. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Bergson, H. 1988. *Ensaio Sobre os Dados Imediatos da Consciência*. Lisboa: Edições 70. 2001. *A Evolução Criadora*. Lisboa, Edições 70.
- Berleant, A. 2012. In *Filosofia e Arquitectura da Paisagem: Um Manual*. Adriana Veríssimo Serrão (Ed.). Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Cauquelin, A. 2015. *A Invenção da Paisagem*. Lisboa: Edições 70.
- Crary, J. 2012. *Techniques of the Observer: On Vision in the Nineteenth Century*. Massachusetts: MIT Press.
- Damásio, A. 1999. *O Sentimento de Si: O Corpo, a Emoção e a NeuroBiologia da Consciência*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Deleuze, G. e Guattari, F. 2007. *Mil Planaltos — Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Dubois, P. 2004. *Cinema, Video, Godard*. São Paulo: Cosif Naifi.
- Flusser, V. 1998. *Ensaio Sobre a Fotografia*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Guidi, G. 2011. *Carlo Scarpa's Tomba Brion*. Berlim: Hatje Cantz.
- Heidegger, M. 1977. *The Question Concerning Technology and Other Essays*. Nova Iorque e Londres: Garland Publishing, Inc.
- Ingold, T. 2011. *Being Alive — Essays on Movement, Knowledge and Description*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Liotard, J. 1989. *A Condição Pós-Moderna*. Lisboa: Gradiva.
- Manning, E. 2009. *Relationscapes — Movement, Art, Philosophy*. Boston: MIT Press.
- Manovich, L. 2004. *The Language of New Media*. Boston: MIT Press.
- Massumi, B. 2003. "Urban Appointment: A possible Rendez-vous with the City". In Brouwer e Mulder (Eds). *Making Art out of Databases*. (pps 28-55) Roterdão: Dutch Architecture Institute.
- McCormack, D. 2013. "Refrains For Moving Bodies — Experience and Experiment". In *Affective Spaces*. Durham e Londres: Duke University Press.
- Panovsky, E. 2006. *Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa: Edições 70.
- Rodrigues, M. 2018. *Birds are Windy — Experiência do Corpo na Construção do Espaço Quotidiano*.
- Schechner, R. 2002. *Performance Studies — An Introduction*. Londres: Routledge.
- Shusterman, R. 2012. "Thinking Through the Body — Essays". In *Somaesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Simmel, G. 2011. "Filosofia da Paisagem". In *Filosofia da Paisagem: Uma Antologia*. Adriana Veríssimo Serrão (Ed.), Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Thrift, N. 2009. *Non Representational Theories — Space, Politics, Affect*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Traverso, E. 2012. *O Passado, Modos de Usar. História, Memória e Política*. Lisboa: Edições Unipop.
- Tuan, Y. 2001. *Space and Place — The Perspective of Experience*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Nota biográfica

Doutorando em Belas Artes sob orientação dos Professores Susana de Sousa Dias e Eduardo Brito-Henriques. Desenvolve trabalho sobre as relações entre a experiência e a representação do espaço quotidiano e entre a repetição e a memória. Mestre em Arte Multimédia — Variante de Estudos Audiovisuais, em 2018, pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, sob orientação da Professora Susana de Sousa Dias. Pós-Graduação em Fotografia, Projecto e Arte Contemporânea, em 2012, pelo IPA / Atelier de Lisboa.

CV

<https://cienciavita.pt/pt/DA16-CBA9-36CB>

ORCID iD

[0000-0003-0019-2658](https://orcid.org/0000-0003-0019-2658)

Morada institucional

Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal.

Recebido Received: 2019-10-07

Aceite Accepted: 2020-09-03

A Casa como Lugar de Poder — de Avalon a Florianópolis

The Home as a Place of Power — from Avalon to Florianopolis

CÉLIA REGINA DA SILVA* & SORAYA NÓR**

*Universidade Federal de Santa Catarina — Brasil
/ PPG Arquitetura e Urbanismo
celiarq@gmail.com

**Universidade Federal de Santa Catarina — Brasil
/ PPG Arquitetura e Urbanismo
soraya@arq.ufsc.br

Resumo

As Brumas de Avalon de Marion Zimmer Bradley (1979) é a história do rei Arthur, narrada pela perspectiva das mulheres quando a Deusa era reverenciada. No ambiente doméstico, elas fiam, tecem, bordam, costuram e resistem, enquanto traçam estratégias de sobreviver e fazer viver, guardando o poder e a magia. As imagens fílmicas e poéticas que trazem estes espaços de intimidade da casa, onde as mulheres estão aparentemente subjugadas enquanto os homens guerreiam, são identificadas e unidas por um fio vermelho. Este fio é trazido até Florianópolis, a Ilha da Magia, no Brasil, pelo bordado que será utilizado como processo de origem vernacular na produção artística. Bordar: tarefa feminina que às vezes parece castigo e domesticação, mas também promove concentração. Casa: lugar de privação e clausura, mas também de potência e nutrição. O objetivo é recordar a casa como lugar de poder, pois como diz Bachelard (1993, 29), “...as paixões cozinham e recozinham na solidão. É encerrado em sua solidão que o ser de paixão prepara suas explosões ou seus feitos”. Entrelaço as relações entre espaço, memória

e imagem poética para pesquisar em que condições a casa pode ser lugar de poder num país em que se reverencia a mulher “bela, recatada e do lar”¹ num momento também de efervescência feminista. Como tecer com estes fios, arquitetar saídas e aberturas, costurar possibilidades e tramar nesses tempos difíceis que se anunciam? Através da reativação da memória buscamos perspectivas possíveis de enfrentamento e existência.

Palavras-chave

Casa | Escrita Feminina | Magia | Insurreição Micropolítica | Subjetivação

- 1 Definição dada pela Revista Veja (2016) a Marcela Temer, esposa do então vice-presidente Michel Temer antes do golpe que levou ao impeachment da presidenta Dilma Rousseff.

Abstract

Marion Zimmer Bradley's *Avalon Mists* (1979) is the story of King Arthur, told from the perspective of women when the Goddess was revered. In the home environment, they spin, weave, embroider, sew and resist, while devising strategies to survive and make life, guarding power and magic. The filmic and poetic images that bring these spaces of intimacy from the house, where women are apparently overwhelmed while men fight, are identified and joined by a red thread. This thread is brought to Florianópolis, the Island of Magic, in Brazil, by embroidery that will be used as a process of vernacular origin in artistic production. Embroidery: a feminine task that sometimes seems like punishment and domestication, but also promotes concentration. House: place of deprivation and enclosure, but also of power and nutrition. The goal is to remember the house as a place of power, because as Bachelard (1993, 29) says, “... the passions cook and rejoice in solitude. It is enclosed in its loneliness that the being of passion prepares its outbursts or its deeds. I interweave the relations between space, memory and poetic image to investigate under what conditions the house can be a place of power in a country where the “beautiful, modest and homey” woman is revered at a time of feminist effervescence. How to weave with these threads, architect outlets and openings, sew possibilities and plot in these difficult times ahead? Through the reactivation of memory we seek possible perspectives of coping and existence. Home | Female Writing | Magic | Micropolitical Insurrection | Subjectivation

Keywords

Texto Baba

Quando o fiz não sabia que esse resumo é o que Suely Rolnik (2018b) chama de texto baba, considerando que as palavras são excreções do corpo, que são baba. Segundo ela, o modo como o mundo nos afeta enquanto um corpo-vivo cria novas experiências, novas maneiras de ver e sentir, que não tem palavra, não tem gesto e não tem imagem, e isso gera uma inquietação. Encontramos outros autores pela ressonância que tem suas palavras por estarem vivas e serem portadoras dessa experiência de inquietação e, quando sentimos estas palavras pulsando, nos sentimos acompanhados, não para imitar, mas para fazer nossa própria criação. O esforço é para conquistar uma experiência de pensamento, a partir de outra subjetividade, que vai além da cognição e parte do que nos afeta e ainda não tem nome, e que é essencial para tomar nas mãos a responsabilidade da vida.

Os guaranis, um dos povos originários do Brasil, chamam a garganta de ahy'o, mas também de ñe'e rayti, que significa literalmente “ninho das palavras-alma”. É porque eles sabem que embriões de palavras emergem da fecundação do ar do tempo em nossos corpos em sua condição de viventes e que, nesse caso, e só nele, as palavras tem alma, a alma dos mundos atuais ou em gérmen que nos habitam nesta nossa condição. Que as palavras tem uma alma e a alma encontre suas palavras é tão fundamental para eles que consideram que a doença, seja ela orgânica ou mental, vem quando estas se separam. Eles sabem igualmente que há um tempo próprio para sua germinação e que, para que esta vingue, o ninho tem que ser cuidado. Estar à altura desse tempo e desse cuidado para dizer o mais precisamente possível o que sufoca e produz um nó na garganta e, sobretudo, o que está aflorando diante disso para que a vida recobre o equilíbrio — não será esse o trabalho do pensamento propriamente dito? (Rolnik 2018, 26)

Rolnik (2018a, 26) chama a atenção para a necessidade de refinar a escuta às nuances dos germens de mundos fecundados pelos efeitos de tais urgências em nossos corpos, bem como a de buscar palavras cada vez mais afinadas para completar sua germinação, dando nascimento a um lugar de corpo-e-fala que os injete na corrente sanguínea da vida social, contribuindo à sua maneira para o trabalho coletivo que visa sua transfiguração. Rolnik (2018a, 37) diz que precisamos buscar vias de acesso à potência da criação em nós mesmos: a nascente do movimento pulsional que move as ações do desejo em seus distintos destinos. Um trabalho de experimentação sobre si que demanda uma atenção constante.

O Poder que Vem da Casa

Iniciei acompanhada de Bachelard (1993, 29), dizendo que “as paixões cozinham e recozinham na solidão. É encerrado em sua solidão que o ser de paixão prepara suas explosões ou seus feitos”. Ele dá palavras para minha inquietação mas não dá conta dela, pois o fato de eu ser mulher me faz sentir o espaço doméstico como ambíguo, porque também é lugar de clausura e exploração e não só de potência.

As imagens de *As Brumas de Avalon* ilustram essa inquietação causada por essa ambiguidade. Grande parte do tempo das mulheres passam fiando, tecendo, bordando, costurando. E dentro de casa. Quando Igraine, a mãe de Morgana usa a roca de fiar, seu giro provoca visões. Esse poder precisa ser controlado, as mulheres são vigiadas e precisam se confessar para não serem acusadas de bruxas. Principalmente as vindas de Avalon, que guardam a antiga religião. Avalon está desaparecendo na medida em que a Deusa deixa de ser reverenciada por imposição da Igreja e dos demais poderes instituídos, aniquilando todo um modo de viver que se compõem de cultos de fertilidade, insubordinação das mulheres aos homens, onde homens valorizam e reconhecem a sabedoria das mulheres, onde a sexualidade e a magia são parte da vida e a natureza é associada à figura da Mãe, sendo fonte de vida e nutrição. Este mundo é modificado pela servidão a um deus pai e traz consigo a desvalorização e demonização do feminino, a domesticação das mulheres, a redução do fazer feminino ao trabalho doméstico e a redução deste a algo de menor valor.

Florianópolis, que já foi chamada de Nossa Senhora do Desterro, hoje é conhecida também como a Ilha da Magia (Imagem 1). Foi colonizada por açorianos e, “reza a lenda” que vieram para cá, desterradas, muitas mulheres que na Europa eram consideradas bruxas.

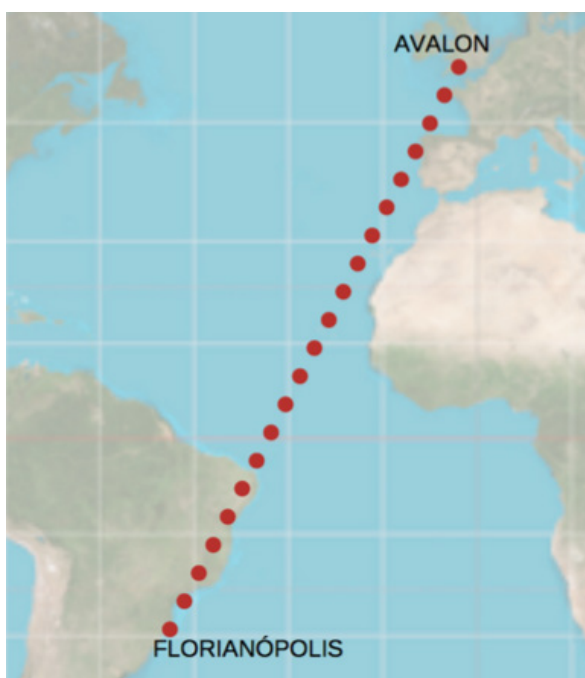


Imagem 1
De Avalon a Florianópolis,
Imagem da autora.

Existem três principais representações emblemáticas do feminino na Ilha de Santa Catarina: a rendeira, a benzedeira e a bruxa. Segundo Maluf (1989, 152), a bruxa ocupa sempre uma posição de domínio dos espaços e dos instrumentos ligados ao trabalho masculino, aparecendo marginalmente no território feminino, ao contrário da benzedeira que domina perfeitamente o espaço e os objetos ligados às atividades das mulheres. Tanto o saber como os instrumentos que utiliza a benzedeira, não só para enfrentar a bruxa, mas para exercer as suas atividades, nas curas, nos partos e nas benzeduras em geral, estão ligados aos espaços e às atividades predominantemente femininas. Os objetos que usa para as benzeduras (tesouras, linha e agulha, pilão, brasas, copo com água, etc.) fazem parte do universo do trabalho feminino e do espaço em que as mulheres passam a maior parte do tempo, sempre acompanhados de rezas, onde predominam as invocações e os pedidos dirigidos à Nossa Senhora. Maluf (1989) considera que as mulheres que invertem os padrões sociais porque têm um comportamento inverso ao que se considera naquela cultura um comportamento feminino são consideradas bruxas e são apresentadas como uma ameaça para os homens, apropriando-se de seus instrumentos e de seu espaço de trabalho: elas roubam as canoas dos pescadores, invadem os ranchos de barco, tomam as tarrafas de pesca. Maluf (1989) pensa na benzedeira enquanto uma bruxa ou feiticeira. Apesar de ter o seu poder a partir de um simbolismo relacionado com a casa e o espaço doméstico, ou seja, aos domínios femininos, a benzedeira faz coisas que, a princípio, não seriam da índole das mulheres da comunidade. Ela sai a qualquer hora quando é chamada, mesmo à noite, e é capaz de se ausentar da própria casa durante vários dias para cuidar de um doente ou de uma parturiente. Pode andar a cavalo na madrugada para poder chegar a algum local distante onde fora chamada. Ora, as mulheres que saem à noite, abandonam a família e a casa e andam a cavalo são as bruxas. Além disso, a própria condição de poder que existe em torno da benzedeira, seus atributos, seus conhecimentos secretos, a investem de uma aura que faz com que ela seja, em muitos momentos, uma estranha dentro de sua própria sociedade, como são também as bruxas. O medo depositado na bruxa fala de um poder presente de forma virtual em qualquer mulher da comunidade e é o mesmo poder que se instala na benzedeira, habilitando-a a exercer suas atribuições. Numa certa medida, ela é o duplo da bruxa e deve a ela uma parte de sua existência.

Por outro lado, a rendeira encarna o modelo ideal de feminino e fazer renda é considerada uma forma de controle das mulheres, para o qual era necessário um treinamento desde a infância e um grande empenho cotidiano que resulta em mulheres bem comportadas. “O serviço da renda faz as meninas mais amorosas e bem amigas das mães e forma as meninas caseiras”. (Beck et al. 1983, 19) Todos os trabalhos manuais desenvolvidos por mulheres em geral, tem um valor econômico pequeno e menosprezado, enquanto o valor é deslocado para a moral de quem faz, fazendo com que ser boa rendeira seja atributo para conseguir um bom casamento, já que aquela mulher é recatada. O dinheiro obtido com a venda da renda era investido nas despesas da casa

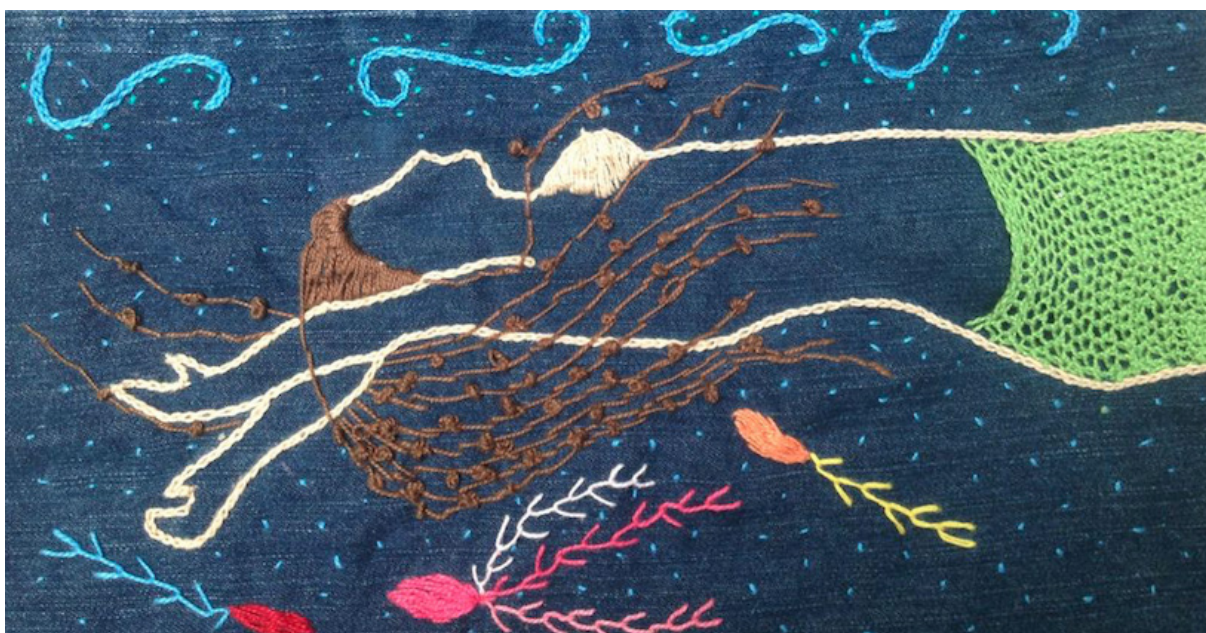


Imagem 2

Iara, a Mãe das Águas tupi-guarani,
<https://www.hipercultura.com/lenda-da-iara/>

Imagem 3

Bordado A Casa como Sereia, Imagem
da autora.

(administrado pela mãe), se a rendeira fosse criança; no enxoval, se a rendeira fosse solteira; e, na compra de roupas para a casa ou para as pessoas, se a rendeira fosse casada. Era considerada a atividade ideal para a mulher casada, pois esta poderia ter uma renda para contribuir com o orçamento doméstico sem deixar de fazer os trabalhos da casa e de cuidado com filhos e marido.

A Casa como Sereia

Uma imagem de sereia capturada na rede (mundial de computadores) encantou-me (Imagem 2) e dela fiz um bordado (Imagem 3). As agulhas, sejam de costura, tricô, crochê ou bordado promovem encontros em mim. Pelas agulhas pude conhecer minha avó: minha mãe aprendeu o que sabe de agulhas com minha avó Vicência, antes dos 7 anos, quando esta morreu. E me ensinou antes que eu tivesse essa idade. Bordei-me aos 13 anos, numa noite de verão, no instante em que tomo como o mais pleno dessa fase da vida. Eu e toda a família, a praia, vários mergulhos de olhos abertos no escuro, as estrelas. Os ouvidos submersos. A confiança de boiar, de costas no mar. Os braços e o coração abertos: entregue. Con-fiar.

E, curiosamente, a casa como lugar de poder apresentou-se a mim como uma sereia. Como o paradoxo que é a sereia. A casa pode ser lugar de nutrição, de vida, de refazimento, de sustentação, onde vivem “as forças de integração” de Bachelard. Mas é também lugar de privação, de ocultamento, domesticação, desvalorização e exploração. Metade mulher, metade peixe: não é possível escolher nem fazer síntese sem matar a sereia. Talvez seja possível não antagonizar as duas partes e tomá-la não como um monstro, mas como um ser em que cada parte tem sua potência, e assim torná-la bem-dita ao invés de mal-dita. Ainda acompanhada de Bachelard, (1993, 14) busco a “felicidade da palavra de poeta que domina o próprio drama”, “preciso ultrapassar o drama”. Em Florianópolis, diz-se que benzer é bem dizer e sinto precisar poder bem dizer a casa, pois como diz Bachelard, (1993, 11) “o bem dizer é um elemento do bem viver”.

Na busca de mais palavras vivas, acompanho-me de Sílvia Federici (2017) em seu *Calibã e a Bruxa*, que descreve como resultado de 30 anos de pesquisa, que a caça às bruxas na Europa foi uma guerra contra as mulheres; foi uma ação coordenada para degradá-las, demonizá-las e destruir seu poder social. E foi nas câmaras de tortura e nas fogueiras onde se forjaram os ideais burgueses de feminilidade e domesticidade.

Centenas de milhares de mulheres não poderiam ter sido massacradas e submetidas às torturas mais cruéis por mais de dois séculos se não tivessem proposto um desafio às estruturas de poder. Com a perseguição à curandeira popular e a criminalização da contracepção, as mulheres foram expropriadas de um patrimônio de saber empírico, relativas ao uso de ervas e remédios curativos, e à certa autonomia em relação ao nascimento de filhos.

Do mesmo modo que os cercamentos expropriavam as terras comunais do campesinato, a caça às bruxas expropriou os corpos das mulheres, os quais foram assim liberados

de qualquer obstáculo que lhes impedisse de funcionar como máquinas para produzir mão-de-obra. A caça às bruxas não só santificava a supremacia masculina, como também induzia os homens a vê-las como destruidoras do sexo masculino. Nenhum homem podia estar seguro de que não vivia com uma bruxa. Assim, plantou-se entre os homens as sementes de uma profunda alienação psicológica com relação às mulheres.

A partir daí surgiu um novo modelo de feminilidade: a mulher e esposa — passiva, obediente, parcimoniosa, casta, de poucas palavras e sempre ocupada com suas tarefas domésticas. Esta mudança começou no final do século XVII, depois de as mulheres terem sido submetidas a mais de dois séculos de terrorismo de Estado. [Assim surge a bela, recatada e do lar]. Embora na época da caça às bruxas as mulheres tenham sido retratadas como seres selvagens, de desejos insaciáveis, rebeldes, incapazes de auto-controle, no século XVIII o cânone foi revertido. Agora, as mulheres eram retratadas como seres passivos, assexuados, mais obedientes e morais que os homens, capazes de exercer uma influência positiva sobre eles.

Foi somente no século XIX que a família moderna, centrada no trabalho reprodutivo em tempo integral e não remunerado da dona de casa, se generalizou entre a classe trabalhadora. A família trazia a diferença de poder entre mulheres e homens e o ocultamento do trabalho não remunerado das mulheres por trás do disfarce de inferioridade natural. Todas as mulheres (exceto as que haviam sido privatizadas pelos homens burgueses) tornaram-se bens comuns, pois uma vez que as atividades das mulheres foram definidas como não-trabalho, o trabalho das mulheres começou a se parecer com recurso natural, disponível para todos, assim como o ar que respiramos e a água que bebemos, apresentando-se como substituto das terras perdidas na nova organização do trabalho.

Esta mudança substitui uma visão orgânica do mundo — que via na natureza, nas mulheres e na terra, as mães protetoras — por outra que as degradava à categoria de “recursos permanentes”, retirando qualquer restrição ética à sua exploração. A mulher, enquanto bruxa, foi perseguida como encarnação do “lado selvagem” da natureza, de tudo aquilo que na natureza parecia desordenado, incontrollável e, portanto, antagônico ao projeto assumido pela nova ciência. O mundo devia ser “desencantado” para poder ser dominado e a ciência moderna desencantou o mundo, já que a premissa da magia é que o mundo está vivo, que é imprevisível e que existe uma força em todas as coisas.

Na sociedade capitalista, o corpo é para as mulheres o que a fábrica é para os homens trabalhadores assalariados: o principal terreno de sua exploração e resistência, na mesma medida em que o corpo feminino foi apropriado pelo Estado e pelos homens, forçado a funcionar como meio para a reprodução e acumulação do trabalho. O regime capitalista impõe uma alienação do corpo pelo processo de trabalho, o que cria uma nova política sobre o corpo onde não há tempo para o ócio e o prazer. Neste processo, o que morreu foi o conceito do corpo como receptáculo de poderes mágicos que havia predominado no mundo de até então.

Silvia Federici (2017) dá palavras que nomeiam e explicam. Mas que dão conta de

uma parte da sereia e eu preciso das duas. Quero respirar dentro e fora da água. Preciso também das palavras de Suely Rolnik (2018a). Ela coloca que a crítica descolonial macropolítica fala do extrativismo dos recursos naturais e esquece do extrativismo dos recursos do inconsciente e da subjetividade — a pulsão vital, a linguagem, o desejo, a imaginação, o afeto. Inspirada pelas políticas do trabalho sexual, ela denomina cafetinagem esse dispositivo de extração da pulsão vital e identifica que a cafetinagem da pulsão vital nos impede de reconhecê-la como nossa: alienação. Para ela, não basta resistir macropoliticamente ao atual regime. É preciso agir também para reapropriar-se das forças de criação e cooperação — ou seja, atuar micropoliticamente.

Silvia Federici (2017) diz que é uma ilusão conceber a libertação feminina como “retorno ao corpo”, pois se o corpo feminino é um significante para o campo de atividade reprodutiva que foi apropriado pelos homens e pelo Estado e convertido em instrumento de produção de força de trabalho, como tudo aquilo que isso pressupõe em termos de regras e regulações sexuais, cânones estéticos e castigos, então o corpo é o lugar de uma alienação fundamental que só pode ser superada com o fim da disciplina-trabalho que o define.

Se tomo as palavras de Silvia Federici sob essa ótica que Suely Rolnik apresenta, posso pensar diferente. Posso pensar que na mesma medida que para a libertação feminina é fundamental que busquemos e alcancemos o fim da disciplina-trabalho que define o corpo (o que está no campo das formas e da macropolítica), também é igualmente necessário que a libertação feminina passe pelo corpo (o que está no campo das forças e da micropolítica).

Conforme Rolnik (2018a), no inconsciente colonial capitalístico, a subjetividade está totalmente dissociada da experiência das forças, restringindo-se apenas à experiência das formas: quando vemos, escutamos, farejamos ou tocamos algo, nossa percepção e nossos sentimentos já vem associados aos códigos e representações de que dispomos, os quais projetamos sobre esse algo, o que nos permite atribuir-lhe um sentido. A autora propõe qualificar tal capacidade de “pessoal-sensorial-sentimental-cognitiva”: “Por meio dela se produz a experiência da subjetividade enquanto “sujeito”, intrínseca à nossa condição ser sociocultural e moldada por seu imaginário” (Rolnik 2018a, 52), grifo no original). Na política de subjetivação dominante, tendemos a nos restringir à experiência enquanto sujeitos, porém ela não é a única a conduzir nossa existência.

De acordo com Rolnik (2018a), outra via de apreensão de mundo que nos permite captar sinais das forças que agitam seu corpo e provocam efeitos em nosso corpo, decorrem dos encontros que fazemos e recebem os nomes de percepto ou afeto. Perceptos e afetos não tem imagem, nem palavra, nem gesto que lhes correspondam — enfim nada que os expresse — e, no entanto, são reais, pois dizem respeito ao vivo em nós mesmos e fora de nós. Eles compõem uma experiência de apreciação do entorno mais sutil, que funciona sobre o modo extracognitivo, chamada pela autora de “saber do corpo”, ou “saber do vivo”, ou ainda “saber eco-etológico”.

Tal capacidade, que proponho qualificar de “extrapessoal-extrassensorial-extrapisciplógica-extrassentimental-extracognitiva”, produz uma das demais experiências do mundo que compõem a subjetividade: sua experiência enquanto “fora do sujeito”, imanente à nossa condição de corpo vivo— a qual chamei de “corpo vibrátil” e, mais recentemente, de “corpo pulsional”. Nessa esfera da experiência subjetiva, somos constituídos pelos efeitos das forças e suas relações que agitam o fluxo vital de um mundo e que atravessam singularmente todos os corpos que o compõem, fazendo dele um só corpo, em variação contínua, quer se tenha ou não consciência disto. (Rolnik 2018a, 54, grifo no original)

Conforme a mesma autora, aqui não há distinção entre sujeito cognoscente e objeto exterior: o outro, humano ou não humano, não se reduz a uma mera representação de algo que lhe é exterior, como o é na experiência do sujeito; o mundo vive efetivamente em nosso corpo e nele produz gérmens de outros mundos em estado virtual.

Rolnik (2018a) explica que a fricção entre formas e forças geram um desconforto que provoca o desejo, e este nos impulsiona a buscar um equilíbrio entre como vivemos as formas e as forças, criando novos mundos. No inconsciente colonial capitalístico, o desejo provocado pela fricção entre formas e forças é capturado pelo consumo e não criamos novos mundos, mas reproduzimos o mesmo em que já estamos. Se a matriz do sistema colonial capitalista é essa dissociação da nossa condição de vivo e a cafeitinagem da pulsão vital na sua própria nascente, não é possível mudar esse estado de mundo só intervindo no plano da macropolítica. Se não houver insurreição no plano da reapropriação da força de criação tudo volta para o mesmo lugar.

Consideramos, como Federici (2017), que a dissociação entre corpo e natureza juntamente com o estabelecimento da casa e do trabalho feminino como lugar de opressão foi feita pelo desencantamento do mundo pela ciência moderna. A caça às bruxas promoveu a eliminação da mulher e da magia, não apenas nas formas, mas principalmente das forças. Sendo assim, a captura se deu não apenas no plano macropolítico, das formas, mas também no plano micropolítico, das forças, de como o mundo nos atravessa. Quando se exorcizou tudo que a bruxa representava, ela pôde voltar a existir enquanto forma, porque estava esvaziada das forças que a constituíam.

Assim, juntamente com as representações sociais da mulher e da magia e suas consequências, foi capturada a maneira como o nosso corpo entra em contato com o mundo; foi sequestrada nossa capacidade de nos permitir engravidar do mundo; foi cafetinada nossa habilidade de criação e nossa disposição de permanecer no desconforto até que germine outro mundo que acolha o desejo. E abortamos assim, novas possibilidades de mundo.

Rolnik (2018a) coloca que o modo de operação da insurreição micropolítica é por afirmação da vida em sua essência germinativa. Para desertar das relações de poder e não ceder ao abuso da pulsão, precisamos fazer a travessia do trauma que tal abuso provoca e que prepara o terreno para o sequestro de sua potência. É esse trauma o que nos

faz permanecer enredados na cena das relações de poder, mesmo que nos insurjamos contra elas macropoliticamente.

“Inscreva o Fôlego da Mulher Inteira”

Ultrapassar o drama (Bachelard 1993) é fazer a travessia do trauma que nos despotencializa, nos paralisa e nos faz prisioneiros daquela cena *ad eternum*. Desmanchar o personagem da cena é o trabalho micropolítico. Nesta direção, pergunto o que se perdeu junto com o valor do trabalho feminino, da sexualidade, do auto-controle reprodutivo? O que se perdeu junto com a mudança da relação com a natureza e com o divino no feminino? O que se perdeu junto com a magia? E como podemos nos reapropriar das forças de criação perdidas no que Silvia Federici (2017, 345) chamou de “transformação da *vis erotica* feminina em *vis lavorativa* — isto é, na transformação da sexualidade feminina em trabalho”?

Arrisco-me a pensar numa poética do espaço a partir do feminino e a propor habitar a casa em sua potência. E talvez isto seja habitar de outra forma o inconsciente, o que Hélène Cixous surge que seja pela poesia, “porque a poesia envolve ganhar força através do inconsciente e porque o inconsciente, esse outro país sem limites, é o lugar onde os reprimidos conseguem sobreviver...”² (Cixous 1976, 880).

Bachelard (1993) considera que nosso inconsciente está “alojado”. Nossa alma é uma morada. E, lembrando-nos das casas, dos aposentos, aprendemos a morar em nós mesmos. Para ele, a imagem poética é uma emergência da linguagem, está sempre um pouco acima da linguagem significante. Ao viver os poemas, temos, portanto, a experiência salutar da emergência. Trata-se, sem dúvida, de emergência de pequeno alcance. Mas essas emergências renovam-se; a poesia põe a linguagem em estado de emergência. Em sua simplicidade, a imagem não tem necessidade de um saber. Ela é a dádiva de uma consciência ingênua. Em sua expressão é uma linguagem criança. Para especificar que a imagem vem antes do pensamento, seria necessário dizer que a poesia é, mais que uma fenomenologia do espírito, a fenomenologia da alma. Deveríamos então acumular documentos sobre a consciência sonhadora. Já podemos ver que as imagens da casa caminham nos dois sentidos: estão em nós tanto quanto estamos nelas. Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. A poesia é um compromisso da alma. A consciência associada à alma é mais repousada, menos intencionalizada que a consciência associada aos fenômenos do espírito. Nos poemas manifestam-se forças que não passam pelos circuitos de um saber. Com a poesia a imaginação coloca-se na margem em que precisamente a função do irreal vem arrebatrar ou inquietar — sempre despertar — o ser adormecido de seus automatismos. O mais

² “Because poetry involves gaining strength through the unconscious and because the unconscious, that other limitless country, is the place where the repressed manage to survive...”

insidioso dos automatismos, o automatismo da linguagem, deixa de funcionar quando penetramos nos domínios da sublimação pura.

Por sua vez, Cixous (1976) orienta as mulheres a retomar o acesso ao inconsciente pela retomada do corpo, escrever a partir do corpo. Devido à precisão e profundidade de suas palavras, que impossibilitam sínteses satisfatórias, autorizo-me a fazer uma longa citação também como um exercício de ouvir a fala de uma mulher, de permitir que fale sem ser interrompida. Hélène Cixous (1976), em seu manifesto *O Riso da Medusa*³ diz que a mulher deve escrever-se, pois

Ao escrever-se, a mulher retornará ao corpo que tem sido mais do que confiscado dela, que se transformou no misterioso estranho em exibição — a figura doente ou morta, que muitas vezes acaba por ser a companheira desagradável, a causa e a localização das inibições. Censure o corpo e você censura a respiração e o discurso ao mesmo tempo.⁴ Escreva seu auto. Seu corpo deve ser ouvido. Somente então os imensos recursos da primavera inconsciente germinarão.(...) Escrever. Um ato que não apenas “realizará” a relação descensurada da mulher com sua sexualidade, com sua feminilidade, dando-lhe acesso à sua força nativa; devolver-lhe-á seus bens, seus prazeres, seus órgãos, seus imensos territórios corporais que foram mantidos em sigilo; isso a afastará da estrutura superegoizada em que ela sempre ocupou o lugar reservado de culpada (culpada de tudo, culpada a todo momento: por ter desejos, por não ter nenhum; por ser frígida, por ser “muito quente”; por não ser os dois ao mesmo tempo; por ser muito maternal e insuficiente; por ter filhos e por não ter nenhum; por amamentar e por não amamentar...) – a afastará por meio desta pesquisa, desse trabalho de análise e iluminação, dessa emancipação do texto maravilhoso de si mesma que ela deve urgentemente aprender a falar. Uma mulher sem corpo, burra, cega, não pode ser uma boa lutadora. Ela é reduzida a ser a serva do homem militante, sua sombra. Devemos matar a falsa mulher que está impedindo um ser vivo de respirar. Inscreva o fôlego da mulher inteira”⁵ (Cixous 1976, 880, grifos no original).

“Está na hora das mulheres começarem a marcar seus feitos na linguagem escrita e oral. Toda mulher conheceu o tormento de levantar-se para falar. Seu coração disparando, às

³ The Laugh of the Medusa.

⁴ “By writing her self, woman will return to the body which has been more than confiscated from her, which has been turned into the uncanny stranger on display-the ailing or dead figure, which so often turns out to be the nasty companion, the cause and location of inhibitions. Censor the body and you censor breath and speech at the same time.”

⁵ Write your self. Your body must be heard. Only then will the immense resources of the unconscious spring forth. (...) “To write. An act which will not only “realize” the decensored relation of woman to her sexuality, to her womanly being, giving her access to her native strength; it will give her back her goods, her pleasures, her organs, her immense bodily territories which have been kept under seal; it will tear her away from the superegoized structure in which she has always occupied the place reserved for the guilty (guilty of everything, guilty at every turn: for having desires, for not having any; for being frigid, for being “too hot”; for not being both at once; for being too motherly and not enough; for having children and for not having any; for nursing and for not nursing ...)-tear her away by means of this research, this job of analysis and illumination, this emancipation of the marvelous text of her self that she must urgently learn to speak. A woman without a body, dumb, blind, can’t possibly be a good fighter. She is reduced to being the servant of the militant male, his shadow. We must kill the false woman who is preventing the live one from breathing. Inscribe the breath of the whole woman”.

vezes totalmente perdido em palavras, chão e linguagem escorregando – é uma façanha tão ousada, é uma transgressão tão grande para uma mulher falar, até mesmo apenas abrir a boca em público. Um sofrimento duplo, pois mesmo que ela transgrida, suas palavras caem quase sempre no ouvido surdo masculino, que ouve em linguagem apenas o que fala no masculino.

É escrevendo, por e para as mulheres, e aceitando o desafio da fala que tem sido governado pelo falo, que as mulheres confirmarão as mulheres em um local diferente daquele que é reservado dentro e pelo simbólico, isto é, em um lugar que não seja o silêncio. As mulheres devem quebrar a armadilha do silêncio. Elas não devem ser enganadas para aceitar um domínio que é a margem ou o harém.

Ouçá uma mulher falar em uma reunião pública (se ela não tiver, dolorosamente, perdido seu fôlego). Ela não “fala”, ela joga o corpo trêmulo para a frente; ela se solta, voa; tudo dela passa pela sua voz, e é com seu corpo que ela apóia vitalmente a “lógica” do seu discurso. Sua carne fala verdade. Ela se mostra nua. De fato, ela materializa fisicamente o que está pensando; ela significa isso com seu corpo. De certa maneira, ela inscreve o que está dizendo, porque ela não nega que dirige a parte intratável e apaixonada que tem ao falar. Seu discurso, mesmo quando “teórico” ou político, nunca é simples, linear ou “objetificado”, generalizado: ela desenha sua estória na história”⁶ (Cixous 1976, 881, grifos no original).

Na fala das mulheres, assim como na escrita, aquele elemento que nunca para de ressoar, que, uma vez que somos permeados por ele, profunda e imperceptivelmente tocados por ele, retém o poder de nos mover - esse elemento é a música: primeira música da primeira voz do amor que está viva em toda mulher. Por que esse relacionamento privilegiado com a voz? Porque nenhuma mulher armazena tantas defesas para combater os impulsos como um homem. Você não constrói muros ao seu redor, você não renuncia ao prazer tão “sabidamente” quanto ele. Mesmo que a mistificação fálica tenha contaminado bons relacionamentos em geral, uma mulher nunca está longe de ser “mãe” (quero dizer, fora de seus papéis funcionais: a “mãe” como não nome e como fonte de bens). Há sempre

⁶ It is time for women to start scoring their feats in written and oral language. Every woman has known the torment of getting up to speak. Her heart racing, at times entirely lost for words, ground and language slipping away—that’s how daring a feat, how great a transgression it is for a woman to speak—even just open her mouth in public. A double distress, for even if she transgresses, her words fall almost always upon the deaf male ear, which hears in language only that which the masculine. It is by writing, from and toward women, and by taking up the challenge of speech which has been governed by the phallus, that women will confirm women in a place other than that which is reserved in and by the symbolic, that is, in a place other than silence. Women should break out of the snare of silence. They shouldn’t be conned into accepting a domain which is the margin or the harem. Listen to a woman speak at a public gathering (if she hasn’t painfully lost her wind). She doesn’t “speak,” she throws her trembling body forward; she lets go of herself, she flies; all of her passes into her voice, and it’s with her body that she vitally supports the “logic” of her speech. Her flesh speaks true. She lays herself bare. In fact, she physically materializes what she’s thinking; she signifies it with her body. In a certain way she inscribes what she’s saying, because she doesn’t deny her drives the intractable and impassioned part they have in speaking. Her speech, even when “theoretical” or political, is never simple or linear or “objectified,” generalized: she draws her story into history.

dentro dela ao menos um pouco do leite materno. Ela escreve em tinta branca”⁷ (Cixous 1976, 881, grifos no original).

Quase tudo ainda precisa ser escrito pelas mulheres sobre feminilidade...O corpo de uma mulher, com seus milhares de limiares de ardor, tendo esmagado jugos e censores, permite a ela articular a profusão de significados que o percorrem em todas as direções - fará com que a velha ranhurada única língua materna reverbere como mais de um idioma.

Fomos afastadas de nossos corpos, vergonhosamente ensinadas a ignorá-los, atacá-los com essa modéstia sexual estúpida(...) Por que tão poucos textos? Porque tão poucas mulheres ainda recuperaram seu corpo. As mulheres devem escrever através de seus corpos, elas devem inventar o idioma invencível que destruirá partições, classes e retóricas, regulamentos e códigos, eles devem submergir, atravessar, ultrapassar o discurso final de reserva, incluindo o que ri da própria idéia de pronunciar a palavra “silêncio”, aquele que, visando o impossível, pára antes da palavra “impossível” e a escreve como “fim”⁸ (Cixous 1976, 885, grifos no original).

Enfim, depois deste mergulho, retomo a pergunta que expressa a inquietação que moveu o fazer, sentir e pensar deste escrito: como podemos nos reapropriar das forças de criação perdidas na “transformação da *vis erotica* feminina em *vis lavorativa* — isto é, na transformação da sexualidade feminina em trabalho”? Retomando o corpo pela escrita, bem dizendo a casa e o corpo, escrevendo para bem dizer a casa e o corpo, restabelecendo a potência pelo cuidado com a casa. Acessando o plano das forças (micropolítica) vivendo como cuidado o que no plano das formas (macropolítica) é trabalho. Restaurando a magia.

Vem de novo Bachelard:

O que guarda ativamente a casa, o que a mantém numa segurança de ser, é a atividade doméstica. Mas como dar ao trabalho doméstico uma atividade criadora? No momento em que acrescentamos um clarão de consciência ao gesto maquinal, no momento em que fazemos fenomenologia esfregando um velho móvel, sentimos nascerem, sobre o eterno âmbito doméstico, impressões novas. A consciência rejuvenesce tudo. Dá aos atos mais familiares

⁷ In women’s speech, as in their writing, that element which never stops resonating, which, once we’ve been permeated by it, profoundly and imperceptibly touched by it, retains the power of moving us—that element is the song: first music from the first voice of love which is alive in every woman. Why this privileged relationship with the voice? Because no woman stockpiles as many defenses for countering the drives as does a man. You don’t build walls around yourself, you don’t forego pleasure as “wisely” as he. Even if phallic mystification has generally contaminated good relationships, a woman is never far from “mother” (I mean outside her role functions: the “mother” as nonname and as source of goods). There is always within her at least a little of that mother’s milk. She writes in white ink.

⁸ A woman’s body, with its thousand and one thresholds of ardor-once, by smashing yokes and censors, she lets it articulate the profusion of meanings that run through it in every direction—will make the old single-grooved mother tongue reverberate with more than one language. We’ve been turned away from our bodies, shamefully taught to ignore them, to strike them with that stupid sexual modesty; (...) Why so few texts? Because so few women have as yet won back their body. Women must write through their bodies, they must invent the impregnable language that will wreck partitions, classes, and rhetorics, regulations and codes, they must submerge, cut through, get beyond the ultimate reserve-discourse, including the one that laughs at the very idea of pronouncing the word “silence,” the one that, aiming for the impossible, stops short before the word “impossible” and writes it as “the end.”

valor de começo. Os objetos assim acariciados nascem realmente de uma luz íntima; entre um objeto e outro, no aposento, os cuidados domésticos tecem vínculos que unem um passado muito antigo ao dia novo. A arrumadeira desperta os móveis adormecidos. Os trabalhos domésticos devolvem à casa não tanto sua originalidade como sua origem. Quando um sonhador reconstrói o mundo a partir de um objeto que ele encanta com seus cuidados, convencemo-nos de que tudo é germe na vida de um poeta. (Bachelard 1993, 80)

Isso de que todos fomos destituídos estava presente em todas as culturas que foram subjugadas a partir do século XV. Os povos originários das Américas, os africanos escravizados e as bruxas tinham como política do desejo essas duas experiências ligadas, antes dessa cultura se impor mundialmente. As formas e as forças eram igualmente acessadas, como duas formas de subjetivação distintas e paradoxais. Nós acessamos apenas a das formas, que dá a noção de identidade e reduzimos nossa existência a esta. Mas, mesmo estando dissociados, as forças continuam atuando, estão em nós, mas estamos desabitados. Desabitados, sem hábitos, sem habitar: “a casa é um grupo de hábitos orgânicos” (Bachelard 1993, 33). E podemos acessá-las na memória do nosso corpo. Não quer dizer que vamos virar índios, negros ou bruxas, mas que precisamos nos reapropriar disto e inventar um outro mundo a partir do que estamos vivendo. Habitar o corpo e habitar a casa a partir das forças que afirmam a vida pode ser uma forma de insurreição. Deixo-me levar por Ceumar (2014), em sua música *Encantos de Sereia*:

Canto e danço aqui na areia
giro a saia pra mostrar
meus encantos de sereia, Mamãe
Ora iê iê — Odociá

Ventou, choveu, mamãe a chamar.
Trovejou, vou eu, pra casa voltar.

E finalizo reverenciando as sereias que persistem:
[Ora iê iê Mamãe Oxum (saúdo a mãe das águas doces),
Odociá Mamãe Iemanjá (saúdo a mãe das águas salgadas),
Saluba Nanã (saúdo a mãe das águas paradas)]

Bibliografia

- Bachelard, Gaston. 1993. *A poética do Espaço*. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes.
- Beck, Anamaria; Costa, Cláudia; Torrens, João; Lacerda, Eugênio. 1983. *Trabalho Limpo: a renda-de-bilro e a reprodução familiar*. Florianópolis: Imprensa Universitária/UFSC.

- Bradley, Marion Zimmer. 2002. *As Brumas de Avalon*. A Senhora da Magia (Vol. 1); A Grande Rainha (Vol. 2); O Gamo Rei (Vol. 3); O Prisioneiro da Árvore (Vol. 4). São Paulo: Imago.
- Cixous, Hélène. 1976. *The Laugh of the Medusa*. *Signs*, Vol. 1, No. 4. Published by: The University of Chicago Press Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/3173239>
- Federici, Silvia. 2017. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. 1ª ed. São Paulo: Elefante.
- Maluf, Sonia Weidner. 1989. *Encontros Perigosos: análise antropológica de narrativas sobre bruxas e bruxarias na Lagoa da Conceição*. Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Orientadora Esther-Jean Landon.
- Rolnik, Suely. 2018a. *Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. 1ª ed. São Paulo: N-1.

Referências audiovisuais

- Cesumar. (2014), *Encantos de Sereia*. Álbum: Silencia. São Paulo: Circus Produções.
- Rolnik, Suely. 2018b. *Suely Rolnik e o Texto Baba*. Novos Povoamentos. Disponível em: <https://novospovoamentos.wixsite.com/novospovoamentos>. Acesso em: 13/8/19.

CÉLIA REGINA DA SILVA

Nota biográfica

Arquiteta e Urbanista graduada pela Universidade Federal de Santa Catarina em 2002, Mestra em Arquitetura e Urbanismo pelo PosArq/ARQ/UFSC em 2004, mãe do Caetano e da Diana, Doutoranda pelo PosArq/ARQ/UFSC desde 2019. Criadora do Programa Preparando o Ninho e da InuMani Arquitetura dos Sentidos.

Lattes iD

<http://lattes.cnpq.br/7593516440225704>

ORCID iD

[0000-0002-6071-1037](https://orcid.org/0000-0002-6071-1037)

Morada institucional

Servidão Hilário Manoel da Silva, 137, Cachoeira do Bom Jesus, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. CEP 88056-345.

Recebido Received: 2019-09-02

SORAYA NÓR

Nota biográfica

Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília — UnB (1985); Especialização em Urbanismo e História da Cidade pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) (1998); Mestrado em Geografia pela UFSC (2001); Doutorado em Geografia pela Universidade Federal de Santa Catarina (2010) e Pós-doutorado em Urban Design — Faculty of Technology, Design and Environment — Oxford Brookes University — Inglaterra (2017). Professora do Curso de Graduação em Arquitetura e Urbanismo e do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Catarina — UFSC. Membro do Grupo de Pesquisa Análise Ambiental e Permacultura da UFSC.

Lattes iD

<http://lattes.cnpq.br/3321266808946310>

Orc ID

[0000-0003-4031-3733](https://orcid.org/0000-0003-4031-3733)

Morada institucional

Rua Eng. Agrônomo Andrei Cristian Ferreira, 662, Campus Universitário, Trindade, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. CEP: 88040-970.

Aceite Accepted: 2020-02-27

O que pode M'Hali? O estúdio fotográfico e quatro pequenos homens customizados

M'Hali's becomings

*The photographic studio and four small
customized men*

ISABEL STEIN

Universidade Nova de Lisboa / Faculdade de Ciências Sociais
e Humanas / Instituto de Comunicação da Nova — ICNOVA

belasstein@gmail.com

Resumo

Este paper tem como objetivo abordar criticamente algumas fotografias que compõem um ensaio produzido em 1872 pela *London Stereoscopic and Photographic Company*. Propomos que a imagem de Ndugu M'Hali, então com setes anos de idade, incorpora um tropo visual (Zarzycka 2016) comum no final do século XIX e início do século XX: crianças em estúdios fotográficos. Esse tropo, enunciado por Walter Benjamin em *Infância em Berlim*, gera questões acerca das memórias visual, cultural e social. Através de uma abordagem concebida a partir da metodologia proposta por Aby Warburg, pretende-se delinear diferentes temporalidades da imagem de modo a, por um lado, inseri-la em uma tradição visual e histórica, e, por outro, sugerir suas potencialidades como objeto histórico-antropológico. Nesse sentido, a ideia de *pharmakon* (Pinney 2008, 2012) apresenta-se como possibilidade para um contra-olhar frente àquele colonial e burguês: a fotografia, em sua dualidade — tanto “cura” quanto “veneno” —, instaura virtualmente um novo sujeito: o que pode M'Hali após sua morte aos doze anos?

Palavras-chave

Tropo Visual | Semelhança | Alteridade | Páthos | Memória

Abstract

This paper aims to critically address some photographs that compose an essay produced in 1872 by the *London Stereoscopic and Photographic Company*. We propose that the image of Ndugu M'Hali, a seven years old boy, incorporates a common visual trope (Zarzycka 2016) in the late 19th and early 20th centuries: children in photographic studios. This trope, enunciated by Walter Benjamin in *Berlin Childhood around 1900*, raises questions about visual, cultural and social memories. Through an approach conceived from the methodology proposed by Aby Warburg, it is intended to delineate different temporalities of the image in order to, on the one hand, insert it into a visual tradition, and, on the other hand, to suggest its potential as a historical-anthropological object. In this sense, the idea of *pharmakon* (Pinney 2008, 2012) presents itself as a possibility for a counter-gaze against that colonial and bourgeois one: photography, in its duality — both “cure” and “poison” — virtually establishes a new subject: what can become M'Hali after his death at the age of twelve?

Keywords

Visual Trope | Resemblance | Alterity | Pathos | Memory

1. De Tanganyika a Londres

Dentre os diversos dispositivos técnicos modernos, a fotografia talvez seja um dos que mais explicitamente mostra a cadeia de processos subjetivos que acompanha a experiência visual e corporal inaugurada no século XVIII e estabelecida definitivamente no século XIX (Crary 1992). É possível que seja precisamente esta capacidade aquilo que a permite extrapolar constantemente seus limites teóricos, “convocando uma meada de questões, e provocando as fronteiras disciplinares como poucos objectos técnicos da cultura moderna o fizeram” (Medeiros 2010, 262).

Além disso, sugerimos que a vocação para a *obscenidade* — a tendência para comportar-se como uma lente de aumento que mostra as regiões mais obscuras das relações humanas — coloca essa mídia em posição privilegiada tanto para a resistência a olhares verticais e opressivos, quanto para sua sustentação. Nesse sentido, Christopher Pinney (2012) aponta para a complexidade das práticas fotográficas: “grasping the protean transformations that occur under the descriptor ‘photography’ is the starting point for an

understanding of photographic practices which, far from being narrow or rigid, are fluid and exceptionally complex” (154). O antropólogo propõe, então, que a fotografia funciona como um *pharmakon*, assumindo simultaneamente as funções de *veneno* e *cura*:

As with Plato’s *pharmakon* as understood by Jacques Derrida (1981) as the untranslatable zone of the remedy, drug, philter, cure, and poison. [...] A protean photography proved itself capable of generating several directly opposed outcomes. From cure to poison, and all the while the same. (155).

Com essas proposições em vista, abordaremos três fotografias (figura 1) feitas em um estúdio em Londres no século XIX. As imagens fazem parte de um ensaio produzido em 1872 no então *London Stereoscopic and Photographic Company*. O ensaio em questão apresenta diversas fotografias de Sir Henry Morton Stanley e Ndugu M’Hali, então com sete anos de idade. Algumas fotografias deste ensaio encenam, com a perversidade do olhar eurocêntrico, a relação entre Stanley e M’Hali, fazendo uso de cenários, roupas e objetos que remetem ao exotismo que o fotógrafo da capital inglesa¹ enxerga no universo do menino. Outra, apresenta Ndugu M’Hali vestindo uma roupa notadamente europeia. M’Hali havia sido “adotado” por Sir Henry Morton Stanley durante uma viagem à África. Nascido no País de Gales, Stanley era correspondente do jornal *New York Herald* quando recebeu a missão de busca ao desaparecido Dr. David Livingstone, conhecido missionário inglês da *London Missionary Society*. Durante a viagem por *Tanganyika* (atual Tanzânia), região onde encontrava-se Livingstone, M’Hali foi entregue a Stanley como escravo. A partir desse momento, Kalulu — como foi logo re-batizado por Stanley, que não gostava de seu nome original — passou a acompanhar o jornalista em todas as suas expedições até ter a vida interrompida aos doze anos por uma queda fatal em uma cachoeira na foz do rio Congo.

¹ Não conseguimos identificar o fotógrafo, mas o ensaio foi produzido, provavelmente, por um dos principais profissionais que trabalharam nesta instituição durante o final do século XIX: William England e Thomas Richard Williams.

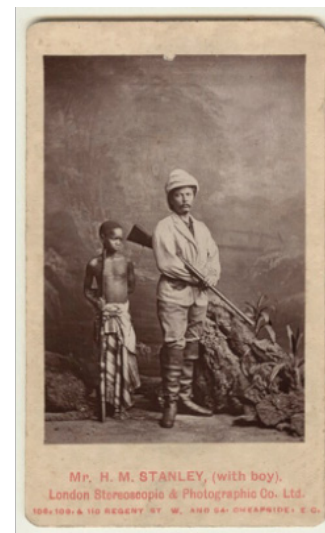


Figura 1
Ndugu M'Hali | ©Hulton Archive,
©National Maritime Museum, ©National
Portrait Gallery

As fotografias de M'Hali incorporam um *tropo visual* muito comum na sociedade burguesa do final do século XIX e início do XX: crianças em estúdios fotográficos. Duas delas atualizam uma forma emergente desse tropo que encena a viagem de europeus a locais concebidos como “exóticos”, ou “remotos”; e outra, está inserida em uma tendência europeia do século XIX: a “apresentação” de crianças burguesas através de fotografias que atestam sua posição social. Tropos visuais são lugares-comuns que se repetem em diversas imagens — às vezes, de épocas diferentes — de modo a construir a naturalização de um certo olhar do outro. Assim, pretendemos identificar, através de conexões com outras imagens da mesma época, o que esse tropo revela; e, mais especificamente, o que acontece nos planos subjetivo, social e antropológico com M'Hali durante tal deslocamento visual para o contexto burguês europeu.

2. Breve panorama tropológico

A questão dos tropos visuais deriva da história da arte — da linhagem cujo maior representante é Erwin Panofsky. Ao longo dos anos, porém, ela vem adentrando por outras áreas de conhecimento, como a comunicação, a antropologia visual e a cultura visual, por exemplo. No artigo *O Sumiço da Senzala: Tropos da Raça na Fotografia Brasileira*, Mauricio Lissovsky (2016) faz um pequeno histórico do termo:

A questão dos tropos visuais é objeto de um crescente debate teórico. A noção tem pelo menos duas origens: a retórica clássica e suas figuras de linguagem [...] e a iconologia panofskyana [...]. A referência fundadora no campo da fotografia, no entanto, é o famoso

ensaio de Roland Barthes “A Retórica da Imagem”, de 1962, onde os tropos são responsáveis pela passagem da denotação à conotação, assinalando na imagem seus “conotações”. Em outras palavras, aquilo que permite a uma fotografia comunicar algo além do evento singular que registra. (38).

Sobre a questão da alteridade, central para as discussões aqui propostas e sempre, de certa forma, presente na questão dos tropos, pode-se atentar para a reivindicação de Nicholas Mirzoeff (2011), que defende o “direito de olhar”². O ato de olhar, para o autor, deve ser mútuo, uma “invenção do outro” (1). Nesse sentido, Margarida Medeiros (2006) propõe uma interessante abordagem ao evocar o psicanalista Donald Winnicott para inscrever o sucesso da fotografia no século XIX — onde o objeto aqui analisado se situa — em um contexto intimista. A autora afirma:

Se para Winnicott, o essencial desta imagem é o seu carácter de resposta, ou seja, o facto de consistir numa devolução do olhar do outro no qual o mesmo se espelha, a fotografia pode também ser considerada como uma forma de conseguir essa devolução: quem vê uma imagem (de si, do outro, do mundo à sua volta) vê também um olhar *sobre* (si mesmo, o outro, o mundo à sua volta). (10)

Essa troca de olhares, portanto, permite o estabelecimento de relações interpessoais, e está, precisamente, no cerne das questões sobre alteridade que cercam a fotografia de M’Hali. Mais pertinente do que a pergunta “o que ela representa?” — pois *representar* implica, *a priori*, uma relação hierárquica e vertical (quem possui o direito de representar quem?) — é a indagação “o que ela encarna?”. Como Marianne Hirsch (2001) coloca a respeito de fotografias do Holocausto, “they *produce* affect in the viewer, speaking *from* the body’s sensations, rather than speaking *of*, or *representing* the past” (15). O problema enunciado por Hirsch nesta frase é precisamente a constante tensão entre *memória* e *história* que ocupa, atualmente, um espaço considerável nas chamadas ciências humanas. Nesse sentido, Tim Ingold (2018) sugere que uma nova concepção da história — menos hermética e estrutural, portanto, mais harmônica com o caos mundano — poderia ser incorporada na formulação “history *from*”, no lugar da expressão “history *of*”. Ainda nesta linha, Jan Assman (2008) lembra que a memória está sempre em interação com objetos, apontando para o carácter metonímico de sua ativação. De formas bastante diferentes, Hirsch, Ingold e Assman sublinham que a história é necessariamente uma história dos

² Para evitar confusões conceituais, é necessário que se estabeleça a diferença entre os termos *gaze* e *look*, ambos traduzidos para o português como *olhar*. Utilizaremos a definição de Marianne Hirsch (2001): “while the *gaze* is external to human subjects situating them authoritatively in ideology, constituting them in their subjectivity, the *look* is located at a specific point; it is local and contingent, mutual and reversible, traversed by desire and defined by lack. While the *look* is returned, the *gaze* turns the subject into a spectacle” (23). Dessa forma, o olhar que identificamos como vertical em certos tropos visuais seria melhor traduzido como *gaze*, e o olhar referido por Medeiros poderia ser classificado como *look*.

corpos. Acrescentamos: as imagens também são, sempre, imagens dos corpos, ou imagens *nos* corpos (Belting 2014) — mesmo quando eles não estão visualmente presentes.

Assim, é válido lembrar que a teoria de Mirzoeff, já aqui citada, vem na esteira daquela promovida por W. J. T. Mitchell (1994, 2005), que aponta para uma *virada pictórica*, situada nos anos 1990 e para a *vida* das imagens. Esta concepção das imagens como objetos que possuem participação *ativa* nas ações humanas, porém, encontra suas raízes em teorias mais antigas, como pode-se identificar no livro *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, em que David Freedberg (1989, 1) enuncia o problema logo nas primeiras linhas da obra:

People are sexually aroused by pictures and sculptures; they mutilate them, kiss them, cry before them, and go on journeys to them; they are calmed by them, stirred by them, and incited to revolt. They give thanks by means of them, expect to be elevated by them, and are moved to the highest levels of empathy and fear. They have always responded in this way; they still do.

Partindo destes pressupostos, é possível formular a seguinte pergunta: de que forma nos sentimos feridos ou protegidos pelas imagens? Marta Zarzycka (2013) tenta responder a pergunta com uma abordagem que explora *afinidades emocionais* a partir de tropos visuais aparentes em fotografias de guerra. Segundo a autora:

These tropes remain unaltered despite their numerous travels across the visual sphere and therefore can be likened to the notion of the “strong image” [...]: an image that can guarantee its own identity, independently of its specific time, space, and context. (Zarzycka 2013, 179)

Essas imagens engajariam os espectadores, principalmente, através de emoções (Zelizer 2010); e os tropos seriam, então, imagens que mantêm seu sentido em diferentes contextos (Lissofsky 2016, 38).

Especialmente interessante para o recorte que pretendemos é a abordagem de Marianne Hirsch (2001). A autora trabalha a questão dos tropos de modo a inscrevê-los nos estudos sobre pós-memória. Ao pensar no contexto do Holocausto — “an exemplary site of postmemory” (11) — sobre as conhecidas imagens que se tornaram ícones, a autora defende que “postmemory offers us a model for reading both the striking fact of repetition, and the particular canonized images themselves” (8). Ainda sobre essas imagens, Hirsch (2001, 16) investe na função tropológica em relação ao evento:

More than simply “icons of destruction”, these images have come to function as tropes for Holocaust memory itself. And they are also tropes for photography, referring to the act of looking itself. It is as such tropes, and not only for their informational value about the

Holocaust, whether denotative or connotative, that they are incorporated into the visual discourse of postmemory as pervasively as they are. And, at the same time, the repetition also underscores their metaphoric role.

Conforme Hirsch comenta, o tropo do portão na entrada do campo de concentração ou extermínio assume uma função simbólica que o transforma em referência de uma *memória coletiva*. Ao trazer a discussão dos tropos visuais para o campo da memória, Hirsch sublinha o caráter *figurativo* desta faculdade humana. Assim, busca-se explorar em que medida o tropo presente na fotografia de M'Hali configura um imaginário burguês específico que implica uma série de associações mentais — estéticas, culturais; e para isso será necessário, nas palavras de Lissovsky (2016), “observar os deslocamentos, as substituições, os rearranjos figurativos” (39) que o compõem.

3. Onde os dedos se encontram

A primeira das duas configurações manifestadas pelo tropo visual (encenação de locais e situações concebidas como “exóticas”) aparece em duas fotografias do ensaio. Em uma delas (figura 1), M'Hali, vestindo apenas um tecido “típico”, serve uma xícara de chá a um aventureiro Stanley, impecavelmente caracterizado com chapéu, botas e roupas de expedição. O cenário tenta imitar de forma alegórica a paisagem do leste africano: rochas, vegetação e até mesmo um chão terroso podem ser vistos. A pose composta pelos dois modelos também não poderia ser mais estereotipada: atualizando um tropo visual recorrente, M'Hali, em pé, entrega com um gesto submisso a xícara a Stanley, que, sentado e imponente, encara o menino como se procurasse seu olhar.

A outra fotografia aqui analisada (figura 1) foi feita no mesmo cenário, com os mesmos figurinos, e mostra Stanley e M'Hali em pé. Ambos seguram armas — M'Hali encontra-se timidamente com uma espécie de arco, e Stanley mostra sua espingarda à frente do corpo enquanto olha para um ponto atrás da lente do fotógrafo. Esta imagem está fixada em um *passe-partout* onde pode-se ler as seguintes palavras: “Mr. H. M. Stanley, (with boy)”. O texto performa uma vez mais o processo opressor ali presente: somente um dos “modelos” recebe identificação; e o uso dos parênteses coloca, ainda, outra camada no apagamento da identidade, do corpo, ou da existência de M'Hali. Em sua não importância, M'Hali — “o menino” — torna-se um apêndice semântico.

O tropo se reproduz em outro par de imagens (figura 2). Apenas quatro anos após a partida de Stanley para Tanganyika, Pierre Savorgnan de Brazza assume a tarefa de abertura de um canal que ligasse o Oceano Atlântico ao rio Congo. Uma das fotografias selecionadas para compor o canônico *A Câmara Clara*, de Roland Barthes, foi feita por Nadar no ano de 1882, e chama-se *Savorgnan de Brazza*. Na imagem, o explorador franco-italiano que deu nome à capital da República do Congo é registrado com dois jovens vestidos como marinheiros.

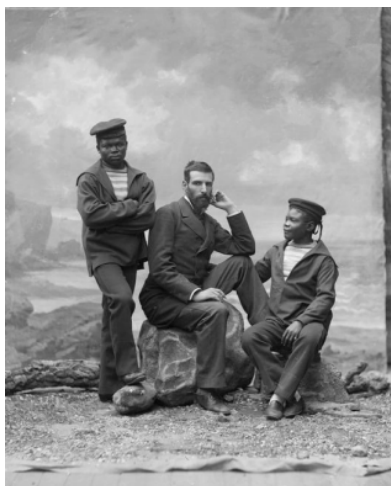


Figura 2
Savorgnan de Brazza | ©Arch.
Phot. Paris/ S.P.A.D.E.M.

Em outra imagem, cuja existência Barthes não menciona, a jovem mão próxima ao joelho de Brazza passa quase despercebida e encontra-se apoiada junto ao tronco e virilha do explorador; o rapaz o dirige um olhar afetivo; Brazza volta-se inquisidoramente para a câmera; e o terceiro personagem, olhando também para a lente, parece ainda mais deslocado da situação do que na outra fotografia.

Nessas imagens, quase tudo é *codificável*, para utilizar o termo de Barthes (2015) em sua digressão a respeito do inesgotável e paradigmático conceito cunhado nesse livro: o *punctum*. Mas observemos atentamente a fotografia em que M'Hali serve chá a Stanley. Existe um aspecto corporal, um detalhe que escapa completamente à construção do artifício fotográfico, e aparece como contingente, como um hábito corporal insistente, não controlado e insubordinado ao ato fotográfico: o pé direito de M'Hali recobre o dedo do pé esquerdo, formando ângulo e posição tão estranhos quanto orgânicos. Ali, aquele dedo encontra-se protegido, acolhido, alienado em um mundo subcutâneo que a lente imagina, mas não enxerga.

Na segunda fotografia, o braço cruzado de M'Hali passa *atrás* de seu corpo, fazendo um contraponto formal com a arma de Stanley, exibida orgulhosamente à frente do tronco. A extremidade do braço do menino, contudo, recusa-se a esconder-se. Ao contrário do dedo do pé na outra fotografia, seu dedo anelar da mão esquerda, apoiando-se exatamente na junção entre o braço e o antebraço direito, impõe sua presença irreverente a Stanley, ao fotógrafo, a futuros espectadores, à dobra em seu próprio membro, e a todos os suportes físicos que o encarnarão.

O contingente trabalha, assim, na contramão do tropo, fazendo aparecer na imagem precisamente aquilo que ela tenta, sempre em vão, domesticar: o próprio mundo, o estado das coisas, e a vulnerabilidade aberrante dos seres.

4. Gulbenkian, Kafka e Benjamin

A terceira fotografia de M'Hali analisada (figura 1) explicita outra configuração do tropo visual: o registro de crianças em estúdios fotográficos como construção do sujeito social burguês. Nesse sentido, remetemos à obra de Walter Benjamin. O autor apresenta uma relação intensa com a infância em diversos trabalhos. Das concepções sobre a linguagem, cuja magia permaneceria menos recalcada nas crianças (1987a, 2011), aos ensaios diretamente voltados para esse momento da vida (1987b) — *Infância em Berlim* e alguns fragmentos de *Rua de Sentido Único* —, a infância mostra-se como *locus* privilegiado das percepções sensíveis do mundo.

No texto *A Mummerehlen*, Benjamin (1987b) descreve uma fotografia de si mesmo quando criança — feita em 1897, no estúdio Selle & Kuntze, em Potsdam —, mas o relato se confunde com a descrição de outra fotografia que carrega o mesmo *páthos* (figura 3), para utilizar a perspectiva de Aby Warburg: a outra imagem evocada por Benjamin na enunciação quase onírica é uma fotografia de Franz Kafka, com aproximadamente a mesma idade do autor alemão.

Figura 3
Franz Kafka e Walter Benjamin
| ©Klaus Wagenbach, © Carl
Hanser Verlag



Benjamin apresenta o ambiente doméstico burguês através do prisma infantil, apontando para as fabulações e construções da memória. Em *A Mummerehlen*, o estúdio fotográfico aparece como um personagem vivo, um *vivo* que na verdade é *morto* — dada a inércia do ambiente — mas avivado pois assume uma presença que, marcada pelos caminhos tortuosos da memória, o assombra em uma emanção que tangencia o realismo fantástico. A visualidade que esses espaços mantêm na literatura fantástica e de terror emerge também no fragmento *Casa mobiliada. Principesca. Dez cômodos*:

O interior burguês dos anos 60 até 90, com seus gigantescos aparadores transbordando de objetos entalhados, os cantos sem sol, onde se ergue a palmeira, o balcão que a balaustrada fortifica e os longos corredores com a cantante chama de gás, torna-se adequado como moradia unicamente para o cadáver. Neste sofá a tia só pode ser assassinada. A exuberância sem alma do mobiliário só se torna conforto verdadeiro diante do cadáver. Muito mais interessante que o Oriente paisagístico, nos romances de crime, é aquele exuberante Oriente em seus interiores: o tapete persa e a otomana, o candeeiro suspenso e a nobre adaga caucasiana. Atrás das pesadas tapeçarias drapeadas o dono da casa celebra suas orgias com papeis da Bolsa, pode-se sentir como mercador oriental, como paxá corrupto no khanato do mago corrupto, até que aquela adaga no pingente de prata sobre o divã, uma bela tarde, põe fim à sua sesta e a ele próprio. (Benjamin 1987b, 15)

Voltando à situação do estúdio fotográfico, que faz parte deste mesmo imaginário burguês, Benjamin descreve a experiência de ser fotografado por um profissional como algo que, assim como a sala e o cadáver, reserva algo de criminoso e mórbido:

Para onde quer que olhasse, via-me cercado por pantalhas, almofadas, pedestais, que cobiçavam a minha imagem como as sombras do Hades cobiçavam o sangue do animal sacrificado. Por fim, sacrificavam-me a um prospecto dos Alpes, toscamente pintado, e minha mão direita, que deveria erguer um chapéuzinho de camurça, depositava sua sombra sobre as nuvens e a geleiras do fundo. Porém, o sorriso forçado na boca do pequeno camponês alpino não é tão desolador como o olhar do rosto infantil que mergulhava em mim à sombra da palmeira decorativa. Esta é comum naqueles estúdios que, com seus banquinhos e tripés, seus gobelinos e cavaletes, tem algo do *boudoir* e da câmara de tortura. Estou em pé com a cabeça descoberta; na mão esquerda, um sombreiro enorme que deixo pendente com graça estudada. A direita se ocupa com uma bengala, cuja empunhadura inclinada se vê em primeiro plano, enquanto a ponta se abriga atrás de um tufo de penas de avestruz que se derrama de uma jardineira. Bem à parte, do lado do reposteiro, fica minha mãe, toda rígida, num vestido muito justo. Como se fosse um manequim, olha meu terno de veludo que, por sua vez, sobrecarregado de franjas e galões, parece ter saído de uma revista de moda. Estou, porém, desfigurado pela semelhança com tudo que está a minha volta. (Benjamin 1987b, 99)

O texto poderia facilmente se aplicar à imagem de M'Hali, caso se considere algumas diferenças entre os estúdios. O sombreiro transforma-se em um chapéu menor; a bengala em cadeira; a mãe, em Henry Stanley. O *páthos* sobrevive, também, em outras fotografias contemporâneas a estas, como em uma do jovem Calouste Gulbenkian (figura 4), e em descrições semelhantes. Nesse sentido, ao apontar para o caráter disciplinador da fotografia na Índia, Pinney (2008, 1) discorre sobre uma situação parecida com aquela que perturba o pequeno e assustado Benjamin em uma remota Berlim:

It is your first time. Your father insisted. He almost forced you into the itinerant photographer's enclosure. The photographer is distracted and mutters, pointing to the chair. He fiddles with the lens and adjusts the plate underneath the cloth. He isn't happy about something and tells you to fold your hands on your lap, to look directly at the camera and remain very still. Don't move or you won't come out at all! You gaze at the machine, your body pinned in the chair, the solid base of a triangle whose sharp mysterious point is the glinting lens.

Para Benjamin, o desconforto se traduz no problema da *semelhança*. A criança, para existir como ser humano, torna-se um *outro*, só pode *ser* ao ser outro; sua própria interioridade não permite a existência em sua própria imagem, pois seria isso impossível, dada a natureza *dupla* das imagens (Cadava 1997, 107); Durante a espera da ação do obturador da câmera, o menino não é mais do que um dos objetos à disposição da lente no cômodo. Assim, Benjamin afirma que:

O dom de reconhecer semelhanças não é mais que um fraco resquício da velha coação de ser e se comportar semelhantemente. Exercia-se em mim por meio de palavras. Não aquelas que me faziam semelhante a modelos de civilidade, mas sim às casas, aos móveis, às roupas. Só que nunca à minha própria imagem. (Benjamin 1987b, 99)

O problema levantado é, necessariamente, um problema de alteridade. O duplo criado pelo olho da câmera (Cadava 1997, 109) distancia-se de si mesmo dentro do estúdio fotográfico. A questão da parença fica muito explícita em uma outra descrição feita por Pinney (2008, 1). Neste trecho, o autor narra a produção de um retrato de uma autoridade indiana:

Make me look like a proper king, he ordered, and told us that we should all try and look like proper thakurs, not a bunch of adivasis. Angry, fierce, he said: feel the hot blood flowing in our veins, and get that in picture, photoman. Full, strong picture, he shouted, something to really scare the lower castes, so they would know who was the real boss. When they saw this picture they'd think twice about letting their shadow fall on a great man like Pratapsinghi.

Aqui, ao contrário da experiência vivida por Benjamin, a câmera funciona como uma ferramenta *explícita* de poder. Em ambos os casos, porém, ela é uma máquina produtora de semelhanças. A partir disso, que processos assimilativos disparados pela fotografia atingem M'Hali? Ali, a criança é *duplicada* — conforme sugere Eduardo Cadava (1997) — duas vezes: na homogeneização com os objetos e na mímese de outros humanos. Colocado sob a violência do fechamento do obturador — uma guilhotina do tempo que ignora a identidade enquanto subjetiva o indivíduo —, os olhos tristes de M'Hali migram para o espaço físico entre duas grandes orelhas, onde as pupilas do pequeno Franz descansam.

5. Da memória social à memória cultural: *páthos*, performance e *flash*

O relato feito por Benjamin é permeado por aquilo que Claudia Mitchell e Jacqueline Reid-Walsh (2005) chamam de *mis-remembering*. As autoras trabalham a cultura popular infantil norte-americana através de uma ótica mnemônica, mostrando entrevistas que apresentam confusões e falhas na memória. Ao evocar Kafka no interior de sua própria identidade, Benjamin abre o tropo presente em sua fotografia para incorporações de outros devires, e explicita a subjetividade visual da infância. Sobre estas impressões, Maurice Halbwachs (1992, 46) afirma:

From our impressions of that time, what remains within us before this moment and at the moment of discovery itself? The general notion of the subject, some more or less characteristic symbols, some particularly picturesque, moving, or funny episodes, sometimes the visual memory of an engraving, or even of a page or of some lines might remain.

Fragmentos visuais, portanto, constituem uma visão específica do passado. Mas em que sentido e até que ponto uma certa *memória cultural* — um tipo de *memória coletiva* (Assman 2008) — designa ou relaciona-se com uma *memória social*? De que forma ela funcionaria como alimento para o estabelecimento de hierarquias tais como: centros e periferias; posições dominantes e subalternas etc. Como resposta a estes questionamentos, Jacques Le Goff (1990, 426) sugere que:

Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva. O estudo da memória social é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento.

Mas qual seria o papel específico das *imagens* neste processo? Mitchell e Reid-Walsh (2005, 66) afirmam que as fotografias muitas vezes servem como *corretores de memória*, mostrando aquilo que “realmente” aconteceu. De certa forma, as autoras carregam um traço barthesiano ao conceber as imagens indexalmente como um “isto foi” (Barthes 2015). Por outro lado, Roland Barthes (2015, 98) apresenta a fantasmagórica fotografia de sua mãe como um repositório de imaginários, concluindo que a imagem fotográfica é sempre, em certa medida, selvagem, louca. Assim, defendemos que a imagem de M’Hali abre-se, inevitavelmente, para uma série de inscrições históricas, antropológicas e ficcionais.

De acordo com Elizabeth Edwards (2001), as imagens assumiriam performances que encenam e participam de processos históricos. Reinhart Koselleck (2015, 327) concluiu sua obra *Futuro Passado* afirmando que “a História só poderá reconhecer o que está

em contínua mudança e o que é novo se souber qual é a fonte onde as estruturas duradouras se ocultam”. O historiador também sugere que “o tempo [...] não pode ser expresso a não ser em metáforas espaciais” (310). De acordo com Eduardo Cadava (1997, 63), a fotografia nada mais é do que uma *espacialização do tempo*: “effecting a certain spacing of time, the photograph gives way to an occurrence. What the photograph inaugurates is history itself, and what takes place in this history is the emergence of the image”.

Dessa forma, colocando em diálogo as proposições de Koselleck e de Cadava, seria possível propor que as fotografias não *representam*, mas *são* as *estruturas duradouras*, “que despejam a realidade aos nossos pés” por “via de ‘forças ocultas’” (Medeiros 2010, 267) — sua produção e a própria condição para sua existência seriam a marca deste processo:

A fotografia não vem depois de uma ideia à qual ela se poderia ajustar, [...] é do próprio exercício da mesma, da sua circulação e apropriação, que nascem novas formas de emprego e discursividade. (Medeiros 2010, 262)

O tropo aqui trabalhado é, portanto, simultaneamente, consequência e causa de relações verticais, ou até mesmo opressivas. Com esta afirmação, contudo, não pretende-se assumir uma visão determinista ou aporística, mas colocar a fotografia de M’Hali nesta perspectiva, percebendo sua produção como um *sintoma* que é também *propulsor* do eurocentrismo.

Ao explorar os níveis cultural e social da memória, Assman (2008, 110) afirma que a primeira vez que as imagens apareceram imbuídas de memória na história do pensamento ocidental foi na teoria de Warburg. De fato, as *fórmulas do páthos* (*Pathosformel*) seriam a condensação de uma *energia sedimentar* oriunda de tempos remotos em uma *figuração* específica. Ao comentar a obra de Warburg, Georges Didi-Huberman explica a ideia de *sobrevivência*:

As sobrevivências advêm como imagens. [...] Warburg desenvolveu toda a sua ideia das imagens sobreviventes na ótica — sempre nietzschiana — de uma *genealogia das semelhanças*, ou seja, de um modo autenticamente crítico de contemplar o devir das formas. (Didi-Huberman 2013, 152)

Warburg chamou de *Pathosformel* esse devir das formas: “a essa grande pergunta — *quais são as formas corporais do tempo sobrevivente?* — responde o conceito, absolutamente central em Warburg, das ‘fórmulas do páthos’” (Didi-Huberman 2013, 167). Horst Bredekamp (2015, 225) explica que o conceito é, em si, uma tensão:

A ‘fórmula de páthos’ representa a aliança de duas componentes opostas: o *páthos* como reação corpórea [...] em face do *ethos* enquanto elemento caracterial constante, ao qual incumbe o controle das emoções como ‘fórmula’. Esta interseção, rica de conflitos, oferece

o enquadramento para combinações sempre novas em que ambos os elementos, o *páthos* e também a fórmula, podem emergir distorcidos em si.

Assim, o que performa a fotografia de M'Hali? Que imaginários e tensões ela carrega? Vimos, através da argumentação de Pinney, que a fotografia, como objeto estético-político, assume uma *ambiguidade* que o antropólogo imputa na categoria conceitual de *pharmakon*. Outro autor utiliza o mesmo termo; porém, para designar o constante estado de exceção no contexto do pós-colonialismo — Achille Mbembe (2017, 10) afirma que:

A transformação da guerra em *pharmakon* da nossa época [...] liberou paixões funestas que, pouco a pouco, empurram as nossas sociedades para fora da democracia, transformando-as em sociedades da inimizade, como aconteceu durante o colonialismo. [...] A guerra contra o terror e a instauração de um “estado de exceção” a uma escala mundial vêm apenas dar-lhes força.

A partir das abordagens destes dois autores, que relações podem ser estabelecidas entre os dois *pharmakons* — um moderno: a fotografia; e outro contemporâneo: a exceção? Que identidades podem ser apreendidas nesta interseção? Que performances sociais são incorporadas na imagem de M'Hali? A fotografia inscreve-se no problema enunciado por Mbembe uma vez que ela apresenta, invariavelmente, os traços de processos disciplinares ou de controle; de assimilação econômica, cultural e social. Ainda assim, o espectro do menino de sete anos faz-se presente, marcando para sempre a imagem com as possibilidades de um devir.

Destacado da massa de objetos presentes nas fotografias aqui analisadas — a cadeira, a mesa, a planta, o chapéu, a vestimenta — poderia o cotovelo direito de M'Hali (figura 4), apoiado na cadeira, dizer mais sobre um jovem Gulbenkian e sua descendência burguesa otomana do que sobre o corpo de uma criança escravizada?



Figura 4
Ndugu M'Hali e Calouste
Gulbenkian | ©Hulton Archive,
©Fundação Calouste
Gulbenkian

Bibliografia

- Assman, Jan. 2008. "Communicative and Cultural Memory". In *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, editado por Astrid Erll and Ansgar Nünning, (109-118). Berlim, Nova York: De Gruyter.
- Barthes, Roland. 2015. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Belting, Hans. 2014. *Antropologia da Imagem*. Lisboa: KKYM.
- Benjamin, Walter. 1987a. "A Doutrina das Semelhanças". In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, traduzido por Sergio Paulo Rouanet, (108-113). São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, Walter. 1987b. *Rua de mão única: obras escolhidas volume 2*. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, Walter. 2011. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34.
- Bredenkamp, Horst. 2015. *Teoria do acto icónico*. Lisboa: KKYM.
- Cadava, Eduardo. 1997. *Words of Light: Theses on the Photography of History*. New Jersey: Princeton University Press.
- Crary, Jonathan. 1992. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press.
- Didi-Huberman, Georges. 2013. *A Imagem Sobrevivente: História da Arte e Tempo dos Fantasmas*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Edwards, Elizabeth. 2001. *Raw histories: Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford: Berg.
- Freedberg, David. 1989. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Halbwachs, Maurice. 1992. *On Collective Memory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hirsch, Marianne. 2001. "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory". *The Yale Journal of Criticism* 14 (1): 5-37.
- Ingold, Tim. "Art and Anthropology for a Sustainable World". Youtube vídeo, 34:26. Publicado por "Vitor Oliveira Jorge". Outubro 21, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=2jyfgG6fLrg>.
- Koselleck, Reinhart. 2015. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Le Goff, Jacques. 1990. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Lisovsky, Mauricio. 2016. "O sumiço da senzala: Tropos da raça na fotografia brasileira". *Devires* 13 (1): 34-65.
- Mbembe, Achille. 2017. *Políticas da Inimizade*. Lisboa: Antígona.
- Medeiros, Margarida. 2010. *Fotografia e verdade: uma história de fantasmas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Medeiros, Margarida. 2006. *Imagem, Self e nostalgia — o impacto da fotografia no contexto intimista do século XIX*. Texto da Biblioteca Online de Ciências da Comunicação.
- Mitchell, Claudia, and Jacqueline Reid-Walsh. 2005. *Researching Children's Popular Culture: The cultural spaces of childhood*. Abingdon: Taylor & Francis.
- Mitchell, W. J. T. 1994. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. 2005. *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mirzoeff, Nicholas. 2011. *The right to look: a counterhistory of visibility*. Durham: Duke University Press.
- Pinney, Christopher. 2012. "Seven theses on photography". *Thesis Eleven* 113 (1): 141-156.
- Pinney, Christopher. 2008. *The Coming of Photography in India*. Londres: British Library.
- Zarzycka, Marta. 2013. "Feelings as facts: The World Press Photo contest and visual tropes". *Photographies* (6:1): 177-184.
- Zelizer, Barbie. 2010. *About To Die. How News Images Move the Public*. Nova York: OUP.

Nota biográfica

É aluna de doutoramento no programa de Estudos Artísticos — Arte e Mediações da Universidade Nova de Lisboa — FCSH e mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

CV

<https://cienciavita.pt/portal/1D1F-8973-70A8>

ORCID iD

[0000-0003-2243-5198](https://orcid.org/0000-0003-2243-5198)

Morada Institucional

Avenida Berna 26 C, 1069-061 Lisboa, Portugal.

Recebido Received: 2019-10-06

Aceite Accepted: 2020-02-27

