UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA LITERATURA

Thiago Grisolia Fernandes

Políticas do silêncio na arte contemporânea latino-americana

Rio de Janeiro
2023

Thiago Grisolia Fernandes

Políticas do silêncio na arte contemporânea latino-americana

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do Título de Doutor em Ciência da Literatura (Teoria Literária).
Orientador: Prof. Dr. Alberto Pucheu.

Rio de Janeiro
2023

Políticas do silêncio na arte contemporânea latino-americana

Thiago Grisolia Fernandes
Orientador: Professor Doutor Alberto Pucheu

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Ciência da Literatura (Teoria literária).

Examinada por:

_____
Presidente, Prof. Doutor Alberto Pucheu

_____
Profa. Doutora Florencia Garramuño – UdeSA

_____
Profa. Doutora Tania Rivera – UFF

_____
Profa. Doutora Luciana Di Leone – PPG Ciência da Literatura – UFRJ

_____
Profa. Doutora Mariana Patrício – PPG Ciência da Literatura – UFRJ

Rio de Janeiro
Abril de 2023

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meu marido, Vitor, a meus pais, Lidia e Joaquim, a minha irmã, Tamara, a meus sobrinhos, Flora e Martim, e a toda a minha família.

Agradeço a todos os meus amigos, que são minha força.

Agradeço a todas as professoras e professores com quem tive a oportunidade de fazer disciplinas na pós-graduação. Às professoras que compuseram a Banca: Luciana di Leone e Florencia Garramuño, que estiveram na qualificação e deram contribuições importantes, Tania Rivera, que foi minha orientadora no Mestrado e na graduação, e Mariana Patrício.

Agradeço a meu orientador, Alberto Pucheu, pela leitura generosa, pelo interesse pela pesquisa e pela disponibilidade de sempre.

Agradeço ao CNPq pela bolsa, fundamental para o desenvolvimento da pesquisa.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ.

RESUMO

POLÍTICAS DO SILÊNCIO NA ARTE CONTEMPORÂNEA LATINO-AMERICANA

Thiago Grisolia Fernandes

Orientador: Alberto Pucheu

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Ciência da Literatura), Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras.

Esta Tese apresenta uma análise de produções de artistas contemporâneos latino-americanos que, situando-se na fronteira entre a literatura e as artes visuais, propõem em suas obras manifestações plásticas do avesso da escrita: o silêncio. A partir dessas obras, discute-se o estatuto político do silêncio, que pode se manifestar desde sua forma mais ativa, como pura potência de elaboração de um outro da linguagem, constituindo poéticas do silêncio, até sua forma mais reativa, como impotência da linguagem, constituindo o que aqui estamos chamando de políticas do silêncio. Analisamos, assim, obras da artista brasileira Rosana Paulino e da artista guatemalteca Regina José Galindo, em diálogo com trabalhos de outros artistas e teóricos.

Palavras-chave: silêncio; América Latina; Rosana Paulino; Regina José Galindo.

Rio de Janeiro
Abril, 2023

RESUMEN

POLITICAS DEL SILENCIO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO LATINOAMERICANO

Thiago Grisolia Fernandes

Orientador: Alberto Pucheu

Resumen da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Ciência da Literatura), Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras.

Esta tesis presenta un análisis de las producciones de artistas latinoamericanos contemporáneos que, situándose en la frontera entre la literatura y las artes visuales, proponen en sus obras manifestaciones plásticas de lo opuesto a la escritura: el silencio. A partir de estos trabajos se discute el estatuto político del silencio, que puede manifestarse desde su forma más activa, como pura potencia de elaboración del otro del lenguaje, constituyendo poéticas del silencio, hasta su forma más reactiva, como impotencia del lenguaje, constituyendo lo que aquí llamamos la política del silencio. Así, analizamos obras de la artista brasileña Rosana Paulino y de la artista guatemalteca Regina José Galindo, en diálogo con obras de otros artistas y teóricos.

Palabras clave: silencio; America Latina; Rosana Paulino; Regina José Galindo.

Rio de Janeiro
Abril, 2023

ABSTRACT

POLITICS OF SILENCE IN LATIN AMERICAN CONTEMPORARY ART

Thiago Grisolia Fernandes

Orientador: Alberto Pucheu

Abstract da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Ciência da Literatura), Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras.

This thesis presents an analysis of the productions of contemporary Latin American artists who, standing on the border between literature and the visual arts, propose in their works plastic manifestations of the opposite of writing: silence. Based on these works, the political status of silence is discussed, which can manifest itself from its most active form, as the pure power of elaborating another of language, constituting poetics of silence, to its most reactive form, as the impotence of language, constituting what we are calling here the politics of silence. Thus, we analyzed works by Brazilian artist Rosana Paulino and Guatemalan artist Regina José Galindo, in dialogue with works by other artists and theorists.

Palabras clave: silence; Latin America; Rosana Paulino; Regina José Galindo.

Rio de Janeiro
Abril, 2023

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Robert Rauschenberg. *Erased de Kooning drawing*, 1953 ……..…… p. 11
Figura 2: Robert Rauschenberg. *Erased de Kooning drawing* (detalhe), 1953 ……..… p. 12
Figura 3: Robert Rauschenberg. *White Painting (three panel)*, 1951 …….. p. 14
Figura 4: Kazimir Malevich. *Suprematist Composition: White on White*, 1918 ……. p. 15
Figura 5: Tacita Dean. *Merce Cunningham performs STILLNESS* (frame), 2007 ….… p. 17
Figura 6: Hélio Oiticica. Sem título (*Série branca*), 1958-1959 ..... p. 20
Figura 7: Hélio Oiticica e Neville D'Almeida. *CC4 Nocagions*, 1973 ..... p. 22
Figura 8: Nuno Ramos. *Balada*, 1995-1997 ..... p. 25
Figura 9: Tom Friedman. *1000 hours of staring*, 1992-1997 …….. p. 26
Figura 10: Yhuri Cruz. *Pretofagia*, 2019 ..... p. 27
Figura 11: Yhuri Cruz. *Coluna colônia*, 2021 ..... p. 28
Figura 12: *Perimeters/Pavillions/Decoys*, Mary Miss, 1978-1979 …….. p. 34
Figura 13: *Perimeters/Pavillions/Decoys*, Mary Miss, 1978-1979 …….. p. 34
Figura 14: Rosana Ricalde. Série *Mares*, 2013 ..... p. 49
Figura 15: Guillaume Apollinaire. *Il pleut*, 1918 ..... p. 49
Figura 16: Augusto de Campos. *Lixo*, 1965 ..... p. 50
Figura 17: Jonathas de Andrade. *Educação para adultos*, 2010 ..... p. 51
Figura 18: Jonathas de Andrade. *Educação para adultos*, 2010 ..... p. 52
Figura 19: Mira Schendel. *Objetos gráficos*, 1967 ..... p. 55
Figura 19: Mira Schendel. *Objetos gráficos* (vista de exposição), 1967 ..... p. 55
Figura 21: Wlademir Dias-Pino. *A ave*, 1956 ..... p. 57
Figura 22: Jacques Arago. *Chatinemt des esclaves*, 1839 ..... p. 72
Figura 23: Vista de obras do Museu do Negro ..... p. 74
Figura 24: Vista de obras do Museu do Negro ..... p. 74
Figura 25: Vista de vitrine do Museu do Negro ..... p. 74
Figura 26: Musa Michelle Mattiuzzi. *Merci beaucoup, blanco!*, 2012 ..... p. 78
Figura 27: Musa Michelle Mattiuzzi. *Merci beaucoup, blanco!*, 2016 ..... p. 79
Figura 27: Musa Michelle Mattiuzzi. *Merci beaucoup, blanco!*, 2016 ..... p. 80
Figura 29: Sem autoria definida. *Oração à Escrava Anastácia*, santinho popular para distribuição, s/d ..... p. 82
Figura 30: Yhuri Cruz. *Monumento à voz de Anastácia*, 2019 ..... p. 82
Figura 31: Yhuri Cruz. *Monumento à voz de Anastácia*, 2019 ..... p. 83
Figura 32: Yhuri Cruz. *Monumento à voz de Anastácia*, 2019 ..... p. 83
Figura 33: Capa do catálogo da exposição "Art/Artifact" ..... p. 91
Figura 34: Yhuri Cruz. *Pretusi* (série), 2019-2020 ..... p. 91
Figura 35: Yhuri Cruz. *Pretusi* (série), 2019-2020 ..... p. 91
Figura 36: Yhuri Cruz. *Pretusi* (série), 2019-2020 ..... p. 91
Figura 37: Rosana Paulino. *Autorretrato com gargalheira*, 1997 ..... p. 94
Figura 38: Rosana Paulino. *Autorretrato com máscara para comedores de terra*, 1997. p. 94
Figura 39: Rosana Paulino. *Autorretrato com máscara africana*, 1999 ..... p. 95
Figura 40: Rosana Paulino. *Autorretrato com máscara africana*, 1999 ..... p. 95

Figura 41: Rosana Paulino. *Autorretrato com máscara africana*, 1999 ..... p. 95
Figura 42: Rosana Paulino. *Autorretrato com máscara africana*, 1999 ..... p. 95
Figura 43: Rosana Paulino. *Sem título*, da série *Ama de leite*, 2005 ..... p. 97
Figura 44: Rosana Paulino. *Seios com leite e sangue II*, da série *Ama de leite*, 2005 ..... p. 97
Figura 45: Rosana Paulino. *Sem título*, da série *Tecelãs*, 2003 ..... p. 97
Figura 46: Rosana Paulino. *Mãe e filha cegas*, da série *Tecelãs*, 2003 ..... p. 97
Figura 47: Rosana Paulino. *Assentamento*, 2012 ..... p. 97
Figura 48: Rosana Paulino. *Assentamento*, 2012 ..... p. 97
Figura 49: Rosana Paulino. *Assentamento*, 2012 ..... p. 97
Figura 50: Rosana Paulino. *Sem título*, da série *As três graças*, 1998-2006 ..... p. 98
Figura 51: Rosana Paulino. *Tecelãs*, 2003 ..... p. 99
Figura 52: Rosana Paulino. *Tecelãs*, 2003 ..... p. 99
Figura 53: Rosana Paulino. *Assentamento*, 2012 ..... p. 99
Figura 54: Rosana Paulino. *Assentamento*, 2012 ..... p. 99
Figura 55: Rosana Paulino. *Assentamento*, 2012 ..... p. 100
Figura 56: Rosana Paulino. *Assentamento(s):Adão e Eva no paraíso brasileiro*, 2014 . p. 103
Figura 57: Rosana Paulino. *Assentamento(s):Adão e Eva no paraíso brasileiro*, 2014 . p. 104
Figura 58: Rosana Paulino. *Bastidores*, 1997 ..... p. 105
Figura 59: Rosana Paulino. *Bastidores* (detalhe), 1997 ..... p. 106
Figura 60: Doris Salcedo. *Noviembre 6 y 7*, 2002 ..... p. 110
Figura 61: Regina José Galindo. *La verdad*, 2013 ..... p. 122
Figura 62: Regina José Galindo. *La verdad*, 2013 ..... p. 122
Figura 63: Regina José Galindo. *La verdad*, 2013 ..... p. 123
Figura 64: Regina José Galindo. *La verdad*, 2013 ..... p. 123
Figura 65: Regina José Galindo. *Quien puede borrar las huellas*, 2003 ..... p. 127
Figura 66: Regina José Galindo. *Quien puede borrar las huellas*, 2003 ..... p. 128
Figura 70: Lenora de Barros. *Estudo para facadas*, 2012 ..... p. 131
Figura 71: Lenora de Barros. *Calaboca*, 2006 ..... p. 133
Figura 72: Regina José Galindo. *Looting*, 2010 …..... p. 135
Figura 73: Regina José Galindo. *Looting*, 2010 …..... p. 135
Figura 74: Regina José Galindo. *Looting*, 2010 …..... p. 135
Figura 75: Regina José Galindo. *Looting*, 2010 …..... p. 135
Figura 76: Regina José Galindo. *Estoy viva*, 2014 ..... p. 143
Figura 77: Regina José Galindo. Arte para a exposição *Estoy viva*, 2014 ..... p. 144
Figura 78: Waltercio Caldas. *Matisse/Talco*, 1978 ..... p. 148
Figura 79: Waltercio Caldas. *Velázquez*, 1996 ..... p. 148
Figura 80: Leila Danziger. *Resistir-por-ninguém-e-nada*, 2002 ..... p. 149
Figura 81: Voluspa Jarpa. *Histórias de aprendizagem*, 2014 ..... p. 151
Figura 82: Marilyn Boror Bor. *Monumento vivo*., 2021 ..... p. 152
Figura 83: Seba Calfuqueo. *Palabras a las aguas*, 2021 ..... p. 153
Figura 84: Seba Calfuqueo. *Palabras a las aguas*, 2021 ..... p. 154
Figura 85: Seba Calfuqueo. *Mercado de aguas*, 2021 ..... p. 155

SUMÁRIO

Introdução 11
Capítulo I: Poéticas e políticas do silêncio na arte contemporânea 33
a) **O campo ampliado da poesia** 33
b) **A desescrita** 47
c) **O silêncio na dialética presença-ausência** 58
Capítulo II: Rosana Paulino, a diáspora e a costura da linguagem 70
a) **A máscara** 70
b) **Dar a voz, tomar a voz, convocar** 86
c) **Rosana Paulino** 93
Capítulo III: Regina José Galindo 108
a) **Guatemala: conflito e pós-conflito** 114
b) ***La verdad*** 120
c) **A boca** 130
4. Conclusão 145
5. Referências bibliográficas 156

Introdução

Figura 1: Robert Rauschenberg. *Erased de Kooning drawing*, 1953
Fonte: https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/

Em 1953, o celebrado pintor estadunidense Robert Rauschenberg concluía um de seus mais notáveis trabalhos com desenho, o *Erased de Kooning drawing* (figura 1). Ponto talvez inaugural do que veio a se consolidar como "arte conceitual" na década seguinte, trata-se, com este trabalho, da conclusão de uma série de tentativas que o artista vinha realizando desde 1951 de *fazer um desenho com a borracha* (ROBERTS, 2013).

A obra consiste, à primeira vista, em uma folha de papel em branco, com vestígios muito sutis (diríamos mesmo *imperceptíveis*) de traços apagados, sobre um paspatur branco, simples, emoldurado por uma fina moldura de madeira dourada; na parte inferior do paspatur – um detalhe que parece às vezes se perder na análise da obra – localiza-se uma etiqueta com a inscrição "ERASED de KOONING DRAWING / ROBERT RAUSCHENBERG / 1953",

que, segundo o site do SFMoMA[1], foi executada pelo artista Jasper Johns utilizando um "lettering device", espécie de máquina de escrever (figura 2).

Figura 2: Robert Rauschenberg. *Erased de Kooning drawing* (detalhe), 1953.
Fonte: https://www.sfmoma.org/research-materials/edek_98-298_049/

Ao observá-lo em uma parede de um espaço expositivo (como quando, dois anos depois de produzido, já em 1955, foi exibido pela primeira vez na Elinor Poindexter Gallery), não seria improvável, talvez, imaginar que o desenho *oculta* algo; que há algo por detrás ou mesmo por sob aquela ausência de desenho, espécie de cifra conceitual latente que competiria ao espectador decifrar.

Por ora, diríamos que aquilo de que se trata com o trabalho certamente não é o que ele oculta, mas exatamente, como em toda a obra, aquilo que ele revela – mesmo que o que ele revele seja apenas índice de uma ausência, ou de um silêncio; que tal silêncio, manifesto em obra, anuncia-se como devir, como pura potência de traços outros, de palavras outras: de um outro da linguagem. Mas deixemos essas questões para mais adiante.

O acontecimento que originou o trabalho foi processual; está ligado, apesar de sua filiação crítica ao conceitualismo, à dimensão material, e não conceitual, do trabalho artístico. Como já mencionado, e asseverado pela pesquisadora do SFMoMA Sarah Roberts (2013), o artista estava tentando realizar um desenho com a borracha, e para isso tratou de

[1] San Francisco Museum of Modern Art, museu na Califórnia onde se encontra o referido trabalho.

apagar vários de seus próprios desenhos. Mas, persistindo uma sensação de que aquele gesto ainda não era suficiente, teve, então, a ideia de pedir um desenho a outro artista, para que o apagamento fosse mais verdadeiro, ou pelo menos mais contundente. Sua escolha, ainda segundo Roberts (2013), não poderia ser outra: dirigiu-se, "com grande respeito e receio"[2] (ROBERTS, 2013, p. 1, tradução nossa), ao já cultuado pintor holandês Willem de Kooning, por quem nutria grande admiração (não apenas ele, mas toda uma geração de pintores que se consolidava na Nova Iorque do início dos anos 1950), e, explicando seu processo e sua intenção, solicitou ao mestre um desenho – que afinal foi concedido, com certo embaraço, mas com a compreensão da finalidade artística e simbólica do gesto[3].

Rauschenberg relataria, anos depois, que o processo de apagamento do desenho de de Kooning foi muito custoso – não do ponto de vista simbólico, mas do ponto de vista mesmo laboral, do dispêndio físico, uma vez que o desenho, embora feito a lápis, parecia perfeitamente aderido ao papel. Ele teria tido que apagar repetidas vezes, em várias etapas, várias camadas de grafite, até que o desenho fosse completamente apagado; ainda assim, insistentemente, um vestígio nunca deixou de comparecer na obra.

Talvez pela camada latente do vestígio do desenho original de de Kooning, este trabalho parece falar mais eloquentemente sobre ausência e silêncio do que a série produzida alguns anos antes por Rauschenberg, conhecida como *White Paintings* (1951, figura 3), em que o pintor explora a cor branca em telas monocromáticas, divididas em dois, três, quatro ou mais painéis. Salvo pelas pequenas frinchas que separam os painéis de que são compostas as telas, não há nenhuma outra inscrição, traço ou cor presentes (a uma mirada mais detida sobre as telas, é possível distinguir as pinceladas brancas e, por conseguinte, o gesto do pintor, ou seja, sua implicação corporal, o investimento de sua energia na transposição da matéria – a tinta – para a superfície da tela; isto é, olhando bem de perto, é possível supor na obra o corpo do artista). Mas podemos dizer que as *White Paintings* seguramente não falam sobre as frinchas ou sobre as pinceladas, mas sobre o imenso e impronunciável branco.

[2] No original: "with great respect and trepidation".

[3] Sarah Roberts expõe duas versões sobre a reação de de Kooning ao pedido de Rauschenberg, ambas dadas pelo próprio Rauschenberg. Segundo uma delas, de Kooning teria prontamente atendido ao pedido, compreendendo a potência do trabalho; na outra, o mestre teria desconversado, mas cedido diante da insistência do jovem artista.

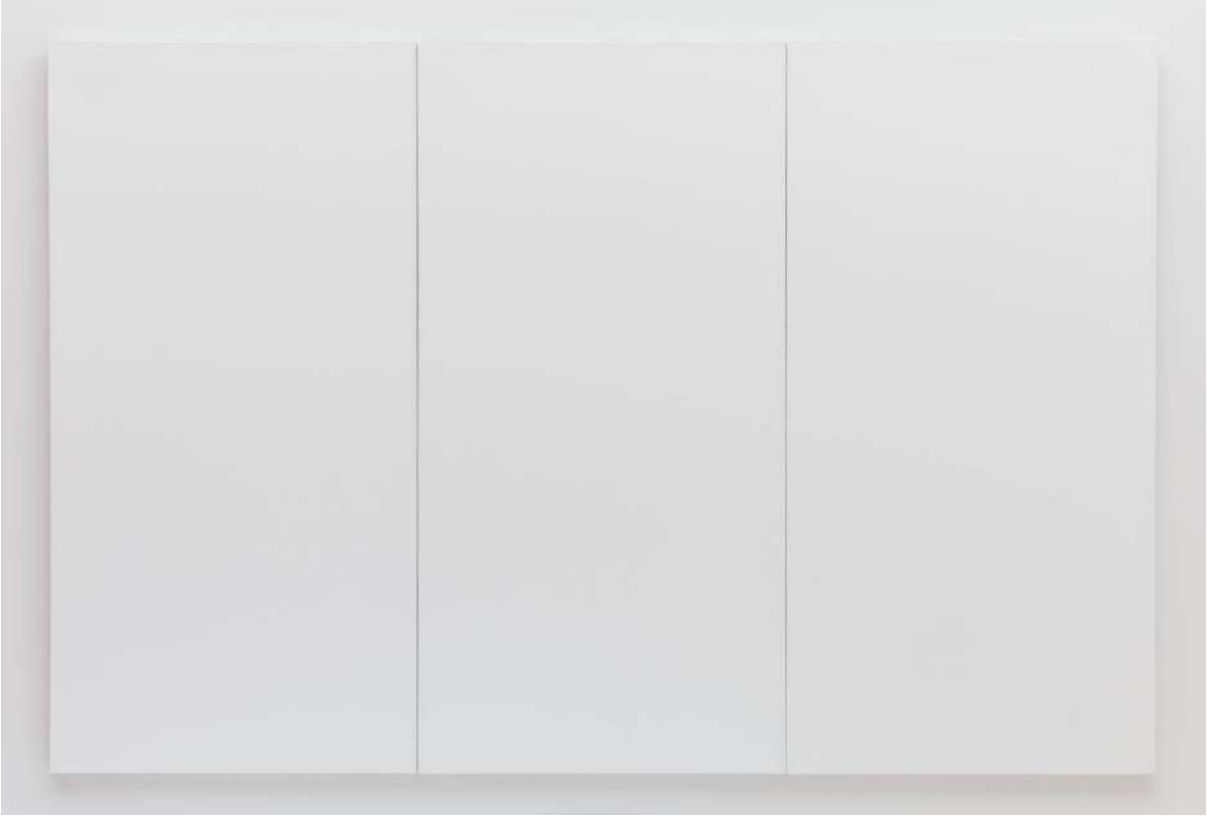


Figura 3: Robert Rauschenberg. *White Painting (three panel)*, 1951.
Fonte: https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C/

Não há como não fazer uma breve digressão para relembrar, neste ponto, ainda que de modo lateral, o paradigmático trabalho do abstracionista russo Kazimir Malevich, *Composição Suprematista: Branco sobre branco*, de 1918 (figura 4), em que o artista pinta justamente um quadrado branco sobre o fundo branco da tela. Pois, no caso de Malevich, há uma notável diferença entre as tonalidades do branco do quadrado e o do fundo; o quadrado, a uma mirada mais detida, revela-se afinal assimétrico, as pinceladas se fazem bastante presentes – contrariando, talvez, a premissa Suprematista de que o quadrado seria, por excelência, a forma mais não-natural, a menos orgânica, a mais objetiva etc. A colisão, premeditada ou não, entre o desejo do Suprematismo por um abstracionismo antinatural e ultra-objetivo e a perceptível mão do artista no *Branco sobre branco* de 1918 é o que parece engendrar um pensamento mais complexo sobre o branco: um limiar indefinível entre presença e ausência.

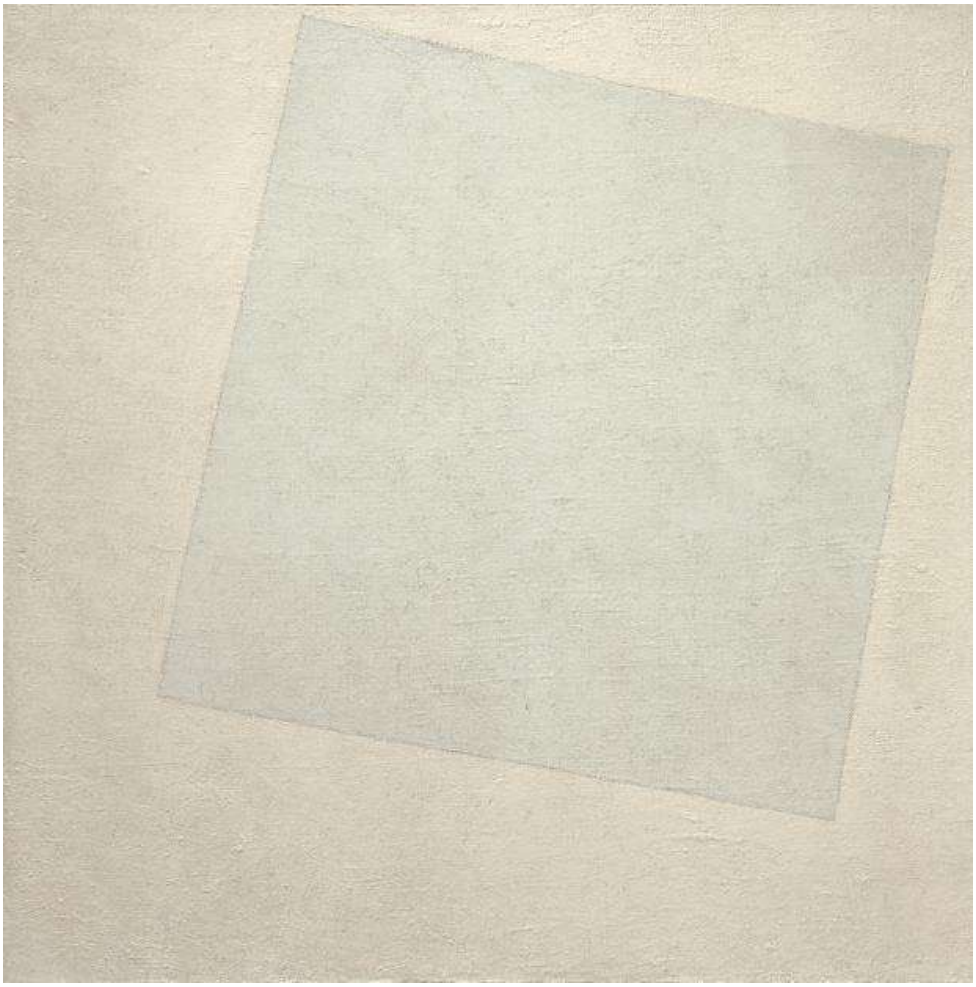


Figura 4: Kazimir Malevich. *Suprematist Composition: White on White*, 1918.
Fonte: https://www.moma.org/collection/works/80385

Tal pensamento parece estar tão mais bem articulado quanto mais assume isto que chamamos de "mão do artista", que é o que, em uma obra, sobretudo em uma que se diz objetiva, revela algum índice de imprecisão, de falha. Mas, retornando a Rauschenberg, no seu caso os vestígios do desenho apagado de de Kooning, mais do que qualquer pincelada nas telas monocromáticas, sendo algo que "mancha" o branco, que perturba o silêncio, apontam para a complexidade do jogo entre traço e apagamento, ou entre branco e cor, ou entre presença e ausência, ou entre ruído e silêncio, de que se trata aqui.

Tamanha potência de silêncio e ausência fez o compositor John Cage, que conhecera Rauschenberg em 1951 e desde então desenvolvera com ele uma amizade, e passara os primeiros anos da década de 1950 experimentando uma radical transformação interna graças a um profundo contato com o Zen Budismo, escrever um poema para as *White Paintings*, quando elas foram expostas em 1953 na Stable Gallery, em Nova Iorque.

> To Whom
> No subject
> No image
> No taste
> No object
> No beauty
> No message
> No talent
> No technique (no why)
> No idea
> No intention
> No art
> No object
> No feeling
> No black
> No white (no and)
>
> After careful consideration, I have come to the conclusion that there is nothing in these paintings that could not be changed, that they can be seen in any light and are not destroyed by the action of shadows.
>
> Hallelujah! the blind can see again; the water's fine. (CAGE apud JOSEPH, 2000, p. 96).

O poema de Cage, que apenas um ano antes havia composto o que se tornaria talvez sua obra mais conhecida, a peça *4:33* (por influência das *White Paintings*, enfatiza Cage, e não ao contrário), que consiste em quatro minutos e trinta e três segundos de pausas, mas não de silêncio, como o compositor verificaria ao longo das execuções da música, acabou indo parar nas paredes da galeria da exposição, somando o ruído de suas palavras, despretensiosamente embasadas em sua particular leitura que mixava os ensinamentos Zen à crítica da negação de Bergson, ao quase-nada das telas.

O que desejamos enfatizar aqui não é tanto o fato, já amplamente discutido e, de algum modo, consensuado, de que o silêncio absoluto é impossível. Toda a obsessiva experiência de John Cage com a busca por este silêncio revela poeticamente este fato, como quando, em 1951, o músico visitou uma câmara anecoica na Universidade de Harvard, que o levou a declarar:

> Para certos fins de engenharia, é desejável ter uma situação tão silenciosa quanto possível. Tal recinto é chamado câmara anecóica, suas seis paredes são feitas de um material especial, um quarto sem ecos. Entrei em um destes na Universidade de Harvard há vários anos atrás e ouvi dois sons, um alto e outro baixo. Quando os descrevi para o engenheiro encarregado, ele me informou que o alto era o meu sistema nervoso em operação, o baixo, o meu sangue circulando. Até que eu morra haverá sons. E eles continuarão depois de minha morte. Não é necessário temer pelo futuro da música. (CAGE, 2019, p. 8).

Ou como quando, nas salas de concerto em que a *4:33* era executada, os ruídos das páginas dos libretos sendo viradas, as respirações dos músicos e da plateia, eventuais tosses

ou espirros (sons que dizem da tensão provocada pelo impossível da obra, parece-nos) somavam-se ao silêncio, interrompendo-o, e ajudavam a compor a sinfonia.

Em 2007, o coreógrafo Merce Cunningham, que estivera presente em 1952 à primeira execução de *4:33*, no Maverick Concert Hall, em Nova Iorque, cria e executa o que – até onde sabemos – é a única coreografia para a peça. A coreografia pode ser vista no trabalho em filme da artista Tacita Dean (figura 5), *Merce Cunningham performs STILLNESS*; nele, um octogenário Cunningham propõe uma comovente dança mínima, feita de muito sutis desvios de olhar e viradas de cabeça: tudo muito silencioso, à exceção de alguns ruídos, como os do próprio filme rodando pelos projetores (trata-se de uma instalação com seis filmes), ou o de um cronômetro que, na obra, indica os momentos de virada da peça, quando Cunningham faz seus minúsculos movimentos – um som que, poderíamos dizer, é o do próprio tempo passando.

Figura 5: Tacita Dean. *Merce Cunningham performs STILLNESS* (frame), 2007.
Fonte: https://walkerart.org/press-releases/2010/new-film-installation-by-tacita-dean-explores

Usando o motivo do poema de Cage citado acima, contrariado por sua experiência obsessiva em busca do absoluto, diríamos que, mesmo sem sujeito, sem imagem, sem gosto, sem objeto, sem beleza, sem mensagem, sem talento, sem técnica (sem porquê), sem ideia, sem intenção, sem arte, sem objeto, sem sentimento, sem preto, sem branco, sem "nem",

nenhuma obra pode ser vista sob qualquer luz, e toda obra pode ser destruída (talvez não destruída, mas certamente adulterada) pela ação de alguma sombra.

As *White Paintings*, como vimos, não querem falar sobre as frinchas que separam os painéis brancos, ou sobre as pinceladas que, a uma observação mais atenta, comparecem nas telas – indícios infalíveis da presença, ao mesmo tempo, de um corpo, de uma mão, de um *sujeito*, e de matéria, de tinta, de *objeto*. Tais elementos operam ali como o sangue correndo pelas veias de Cage dentro da câmera anecoica – isto é, *rasurando* o silêncio.

Deste modo, o *Erased de Kooning drawing* parece representar um passo além na dialética entre presença e ausência de que se trata uma parte da produção dos artistas aqui mencionados. Assumindo o dispêndio físico que a operação de apagamento demanda e, sobretudo, assumindo o vestígio que permanece na obra (permanece desde seu título, devidamente registrado na apresentação mesma da obra, até em traços muito sutis que resistem, na folha, ao apagamento), o artista parece indicar que não perscruta mais o absoluto impossível da ausência.

Sarah Roberts afirma: "Sim, o apagamento foi um ato de destruição, mas como gesto criativo foi também um ato de reverência ou mesmo de devoção – a de Kooning, ao desenho, à história da arte, e à ideia mesmo de assumir um risco e estar aberto ao que quer que surja como resultado" (ROBERTS, 2013, p. 8, tradução nossa)[4]. O duplo desejo de reverenciar e destruir pode culminar, simbolicamente, no assassinato do pai, e a própria Roberts utiliza a palavra "parricídio" para falar do trabalho. A imagem do parricídio, contudo, parece-nos apenas parcialmente adequada para referir-se ao trabalho de Rauschenberg em relação a de Kooning e, por conseguinte, em relação à própria história da arte.

Pois, na sequência, a autora postula: "por enquanto, *Erased de Kooning drawing* estabeleceu-se como **progenitor** da arte Conceitual (...)" (ROBERTS, 2013, p.8, tradução e grifo nossos)[5]. De parricida a novo pai, a linhagem da arte mantém-se íntegra, a despeito dos apagamentos; a reverência e a devoção sobrepõem-se ao desejo de destruição e mesmo a certa irreverência, ainda que inofensiva; a presença da palavra, dita e escrita, sobrepõe-se, enfim, ao silêncio como potência de novas origens.

Em 2010, especialistas do SFMoMA, onde se encontra a obra de Rauschenberg, iniciaram um processo digital avançado com vistas a recuperar o desenho de de Kooning;

[4] No original: "Yes, the erasure was an act of destruction, but as a creative gesture it was also an act of reverence or even devotion — to de Kooning, to drawing, to art history, and to the idea of taking a risk and being open to whatever comes as a result".
[5] No original: "For now, *Erased de Kooning Drawing* has settled into place as a progenitor of Conceptual art"

utilizando uma tecnologia com uso de raios infravermelhos, chegaram ao que seria o original de de Kooning, uma vez apagado por Rauschenberg e perdido para sempre na história da arte. Tal ato parece-nos domesticar totalmente a potência da ação de Rauschenberg, anulando o parricídio – trazendo o *pai*, que detém a voz e a lei (a palavra dita e a escrita), de volta à cena.

Por mais que a história da arte hegemonicamente narrada, aquela que tem lugar em partes da Europa e dos Estados Unidos, produza eventuais fissuras em sua própria narratividade, sobretudo a partir da modernidade, com momentos potentes de autocrítica e de autodestruição, os vetores de que toda uma política das artes é composta tratam, muito rapidamente, de atuar no sentido de domesticar tal potência e de criar, a partir daquela ruína, uma tradição qualquer. Lembremos de Octavio Paz, que, em "A tradição da ruptura", afirma que "a modernidade é uma tradição polêmica que desaloja a tradição imperante, seja ela qual for; mas só a desaloja para, no instante seguinte, ceder o lugar a outra tradição (...)" (PAZ, 2013, p. 15).

Se trata-se, neste trabalho, de tentar localizar o silêncio, que é, a princípio, uma instância da linguagem, no campo das artes visuais, podemos de antemão afirmar que a tradição da história da arte que vem da Europa e passa pelos Estados Unidos não comporta a possibilidade de nos ajudar (quando muito, pode nos dar pistas para pensar *poéticas* do silêncio, a partir de um certo estatuto da imagem e de um certo regime estético, que discutiremos adiante, mas não – e esse é nosso objetivo central – adentrar no campo do que chamaremos de *políticas* do silêncio; veremos as diferenças entre essas duas instâncias ao longo do trabalho).

A pequena anedota a respeito do trabalho de Rauschenberg contada acima, nesse sentido, não é lateral; desejamos, com ela, produzir uma espécie de provocação, tensionando o título do trabalho, *Políticas do silêncio na arte contemporânea latino-americana*, com o pertencimento pátrio dos artistas mencionados (Malevich, russo; de Kooning, holandês; Rauschenberg, John Cage e Merce Cunningham, estadunidenses; Tacita Dean, britânica; ademais, como detalhado, o espaço físico dos acontecimentos narrados se passa majoritariamente em Nova Iorque, epicentro do "mundo das artes" no século XX). Por que, para além da ironia, iniciar uma pesquisa sobre arte latino-americana evocando artistas europeus e estadunidenses? Haveria alguma diferença no modo de produzir apagamentos, de representar silêncios – que é o de que se trata no presente trabalho – entre artistas europeus e estadunidenses e artistas latino-americanos? Mantendo-nos, por ora, no monocromo

branco como índice de silêncio, vejamos como nos ajudam a responder a tal pergunta algumas obras de artistas brasileiros.

Entre 1958 e 1959, poucos anos depois da produção do *Erased de Kooning drawing*, o artista brasileiro Hélio Oiticica viria a produzir a sua *Série branca* (figura 6), série de pinturas a guache sobre papelão em que explora, em referência clara a Malevich, as diversas tonalidades de branco.

Figura 6: Hélio Oiticica. Sem título (*Série branca*), 1958-1959.
Fonte: https://www.researchgate.net/figure/Helio-Oiticica-Sem-titulo-Serie-Branca-1958-59-Cortesia-do-Projeto-Helio-Oiticica_fig1_320712643

Não desejamos nos aprofundar aqui na complexa, e já amplamente estudada, relação de Hélio Oiticica com a questão da cor em geral, que atravessa boa parte de sua produção, em várias fases distintas de sua obra, ou mesmo com a questão específica da cor branca. Será interessante, apenas, observar o modo como, na *Série branca*, Oiticica estabelece uma relação com Malevich, acentuando aquilo que nos interessa aqui: um modo particular de se apropriar, pela via negativa, da história da arte – modo este que só nos parece ser possível desde as margens de sua tradição hegemônica.

A *Série branca* marca, como apontam diversos pesquisadores, um limite na produção de Oiticica (Paulo Valle Vieira [2017, p. 45] dirá, de modo no mínimo controverso, que ela

“representa um ponto final na investigação cromática” do artista); o ano mesmo de 1959 pode ser entendido como um divisor de águas na produção de Hélio e na própria narrativa da arte brasileira, marcando o ápice da querela dos concretos e neoconcretos. Nas palavras da pesquisadora Bruna Costa:

> O ano de 1959 é considerado marcante na trajetória do jovem Hélio Oiticica. Em determinado ponto, ele mesmo dirá que “Não há porque levar a sério minha produção pré-59” (...), assinalando, ele próprio, que algo neste momento mudou os rumos do seu trabalho. É o ano em que abandona os guaches que conhecemos do período do Grupo Frente e das séries *Sêcos* e *Metaesquemas* (1955-1959) para se lançar a outros materiais (...). É o ano da primeira exposição do grupo Neoconcreto mais a publicação de seu manifesto no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, além da Teoria do Não-objeto de Ferreira Gullar. (COSTA, 2022, pp. 17-18)

Também em 1959 foi publicado no Jornal do Brasil a tradução para o português do texto de Malevich, *Suprematismo*, de 1919, em que o artista elenca as bases de seu programa estético, um ano após pintar o seu *Quadrado branco sobre fundo branco*. Segundo a pesquisadora Paula Braga (2010), em interessante artigo sobre o uso da cor branca na produção de Hélio Oiticica, este teria lido o artigo no JB, que, em sua análise, possui um ligeiro equívoco de tradução. Onde, na publicação em português, lia-se “Do ponto de vista dos suprematistas, as aparências exteriores da natureza não apresentam nenhum interesse: essencial é a *sensibilidade* em si mesma” (MALEVICH apud BRAGA, 2010, p. 132, grifo nosso), Braga, em sua própria tradução a partir da versão traduzida para o inglês, apresenta a seguinte alternativa: “Para o Suprematista, os fenômenos visuais do mundo objetivo são, neles mesmos, insignificantes; a coisa significante é o *sentimento*, como tal” (apud BRAGA, 2010, p. 132, grifo nosso). Ainda segundo a autora, o fato de Hélio ter lido “sensibilidade”, potencialmente ligada à ideia de sensação, de um sentir em corpo, em lugar de “sentimento”, mais associado a uma “emoção abstrata” (BRAGA, 2010, p. 132), pode ter contribuído para a leitura que Oiticica fez da obra de Malevich, bem como para o rumo que seus próprios trabalhos tomaram a partir dali – abandonando, poderíamos dizer *grosso modo*, sem compromisso com o rigor e a profundidade com que a obra de Hélio e esse momento específico da arte brasileira de fato merecem ser analisados, o objetivismo concretista e assumindo o corpo como instância fundamental para a realização artística (ainda que não abandonando a sua investigação com a cor ou com a representação pictórica, mas atingindo conceitos como os de “Corpo da côr”, dele próprio, ou de “pós-pictórico”, como nomeará certa parte de sua fortuna crítica). Dirá Paula Braga:

> Temos aqui o Malevich de Oiticica, feito apenas dos fragmentos que interessam ao brasileiro, a saber o radicalismo da reinvenção da arte. Não há no Suprematismo essa ênfase no corpo que Oiticica deriva dos textos de Malevich. Partir do Suprematismo e chegar ao corpo foi um percurso alinhavado por Oiticica. (BRAGA, 2010, p. 132)

Não nos esqueçamos de que no PN2 (Penetrável n. 2), cabine que compunha a célebre obra *Tropicália*, exibida em 1967 na exposição Nova Objetividade Brasileira, no MAM/RJ, Hélio Oiticica grafou a frase "A pureza é um mito", consolidando sua leitura particular da antropofagia oswaldiana – que, com o referencial *pop* de Gal Costa, Gilberto Gil e Caetano Veloso, iria, no ano seguinte, desembocar no movimento musical chamado tropicalismo. Assim, não é inverossímil que, já em 1959, Oiticica deglutisse, a sua maneira, o suprematismo de Malevich, maculando qualquer intenção de uma eventual pureza não mais com a presença apenas da já mencionada "mão do artista", mas de seu corpo inteiro: um corpo presente e em movimento.

A mesma frase, "A pureza é um mito", poderá ser implícita e furtivamente lida nos trabalhos, já na década de 1970, em que Hélio "tentava incluir a cocaína em sua pesquisa artística" (BRAGA, 2010, p. 135). Em citação, a um só tempo, a Malevich e John Cage, mencionados acima, Oiticica faz em 1973, em parceria com Neville D'Almeida, a *CC4, Nocagions* (figura 7), "a mais branca das CCs [Cosmococas]" (BRAGA, 2010, p. 135), que consiste na projeção de uma série de slides de imagens de carreiras de cocaína dispostas sobre a capa branca do livro *Notations*, de Cage, em frente a uma piscina com água gelada, iluminada com luzes verdes, na qual o espectador é, de alguma forma, convidado a entrar.

Figura 7: Hélio Oiticica e Neville D'Almeida. *CC4 Nocagions*, 1973.
Fonte: https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/cosmococa-cc4-nocagions/

Se, para Paula Braga, nas *Cosmococas* "a cor branca descobre outra estrutura, para além das placas suspensas no ar, e pulveriza-se como cor intoxicante nas trilhas da cocaína" (BRAGA, 2010, p. 140), estabelecendo uma relação das *Cosmococas* com os trabalhos anteriores monocromáticos de Hélio pela via da cor branca do pó de cocaína, uma outra análise, como a de Tania Rivera em *Hélio Oiticica e a arquitetura do sujeito* (2012), propõe uma leitura diversa. A partir de uma minuciosa leitura de escritos do próprio Hélio e de Neville D'Almeida e de uma particular análise das relações entre o uso de drogas e a cultura (pensando, por exemplo, a embriaguez como método, a partir das vanguardas literárias do século XIX, em Rimbaud e Baudelaire), Rivera infere, no trabalho de Oiticica, a cocaína como jogo, e relaciona as *Cosmococas* aos *Parangolés*. Por exemplo, quando Neville afirma que "pela primeira vez na vida, a droga era pigmento", contrapondo-se à afirmação seguinte, em que diz que "a droga era uma atitude intelectual" (apud RIVERA, 2012, p. 1287-128), ou quando Hélio fala da cocaína como "joke-jogo supremo no qual se joga com a simultaneidade e com a contiguidade da multidão infinita de possibilidades de experiência individual q germinam nas coletividades" (apud RIVERA, 2012, p. 128).

> Assim, a cocaína toma, na reflexão de Oiticica, o lugar já ocupado pelo parangolé nos escritos anteriores: ela assinala a perda de um ponto de vista fixo, o descentramento do eu, em prol de experiências coletivas e corporais que (re)constroem, com desejo e gozo, a própria Cultura. (RIVERA, 2012, p. 129)

Parece-nos que, de fato, mais do que uma investigação formalista cromática, de caráter eminentemente concreto, interessava a Hélio Oiticica a experiência corporal; foi por esse viés, como nos mostrou Paula Braga, que ele, ainda em 1959, pensou o seu próprio *Branco sobre branco*, parodiando Malevich (já *neoconcretamente*, poderíamos dizer). Talvez tenha sempre se tratado, mesmo, das "experiências simultâneas que se permeiam: como CORPOS Q DANÇAM e q se laçam e se afastam, jamais fixados num 'ponto de vista' permanente" (Oiticica apud RIVERA, 2012, p. 129), como escreveu o próprio Hélio em 1974.

Será talvez por esse motivo que Hélio, em particular, e o neoconcretismo, de maneira geral, representam uma ruptura dentro do que a crítica tem chamado de "projeto construtivo brasileiro" – estamos nos referindo, é claro, ao já clássico estudo de Ronaldo Brito acerca do neoconcretismo, intitulado justamente *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (1999). Nessa obra, falando sobre a influência do construtivismo europeu na formação do concretismo no Brasil e na América Latina em geral, Brito dirá: "As vanguardas construtivas na América Latina respondem a este ambíguo desejo: ascender

ao mundo desenvolvido para dele tentar se emancipar. Há um infantilismo nessa posição, um desejo de vingança neurótico: atingir o poder do pai para, em seguida, repudiá-lo" (BRITO, 1999, p. 51). Tal atitude, como vimos, não está presente na relação de Hélio Oiticica com as vanguardas construtivas do modernismo europeu; o processo de Hélio, antes, é capaz de realizar uma operação crítica contundente, absorvendo o que lhe interessa das vanguardas e transformando-o de modo original desde as suas próprias potencialidades.

Assim, não podemos compreender os monocromos brancos de Hélio, até os mais antigos da *Série branca*, da mesma maneira que os de Rauschenberg, por exemplo, pois há entre os modos de enunciar o branco procedimentos bastante diferentes, mesmo nos casos em que o parricídio (ou a relação mais ou menos neurótica com a figura simbólica do *pai*) é evocada. Rauschenberg, ao apagar o desenho de de Kooning com o duplo desejo de reverenciá-lo e destruí-lo, na verdade apoia-se no mestre para produzir uma obra que, embora poeticamente mencione o apagamento, evocando uma poética do silêncio já ensaiada com as *White paintings*, insere-se na grandiloquente discursividade poética de seu tempo, introduzindo o artista no rol em que o próprio de Kooning, juntamente com toda uma extensa linhagem, já estava. Mesmo constatando, com Cage, que a pureza é impossível, parece haver nas *White paintings* (e mesmo no *Erased*, diríamos) certa mítica da pureza, que é, por sua vez, completamente impossível em Hélio Oiticica. Desdobrar Malevich em um corpo que dança, levar o branco sobre branco aos estágios mais contaminados (menos puros) da subjetividade – este é um trabalho que, embora resulte também em monocromos brancos, está longe do que poderíamos chamar de uma poética do silêncio; inscreve-se, antes, no processo de uma política do corpo que, desde então, a nossa arte contemporânea não cessa de acionar, mas para falar não de apagamentos ou de parricídios formais (facilmente domesticáveis), mas para dar a ver as políticas de silenciamentos e apagamentos, conduzidas com maior ou menor grau de violência, que atravessam nossa própria história.

Vejamos alguns exemplos mais recentes.

Em 1995, o artista paulista Nuno Ramos criou a obra *Balada* (figura 8), um livro de oitocentas e noventa e seis páginas em branco, com capa também branca, cujos trezentos números da primeira edição receberam, um a um, um tiro de revólver calibre 38. Segundo reportagem de Mario Sergio Carvalho, publicada na Folha de São Paulo em dezembro daquele ano (CARVALHO, 1995), o artista, por não ter conhecimento de manejo de armas, não conseguiu efetuar o gesto do tiro; dirigiu-se, então, a um especialista, que disparou os projéteis a uma distância calculada para que parassem por volta da página 700, não

atravessando o livro inteiro. Se, naquela mesma época, no outro hemisfério, entre 1992 e 1997, o artista estadunidense Tom Friedman questionava a instância artística cinicamente chamada "olhar do artista", ao gastar mil horas olhando para uma folha em branco, depois lançada como obra chamada *1000 hours of staring* (figura 9), Nuno Ramos, em sua *Balada*, parece recusar qualquer "olhar", qualquer coeficiente simbólico de artisticidade, sobretudo se considerarmos que o livro foi publicado um ano após seu contundente trabalho *111* sobre o massacre do Carandiru: utiliza a própria violência, atualizada do modo mais literal possível, como materialidade da obra, dotando suas páginas em branco não de um olhar de artista, mas de um artístico ato de violência – um tiro de artista, poderíamos dizer.

Assim, a mácula que desconcerta a tediosa alvura das quase novecentas páginas do livro revela-se nada simbólica; não se trata de um artifício da linguagem ou de um traquejo conceitual (Nuno Ramos recusa veementemente a análise que poderia ler a obra pela chave da "morte da literatura", por exemplo [CARVALHO, 1995]), mas de um ato mesmo de violência. A ausência do texto ou da imagem pressupostos em um livro parece, no caso de Nuno Ramos, não querer apontar para uma potência da arte – como se dissesse não ser possível a um artista encher de potência a aparente ausência de uma folha em branco apenas com o seu olhar, mesmo um olhar que persistisse por mil horas.

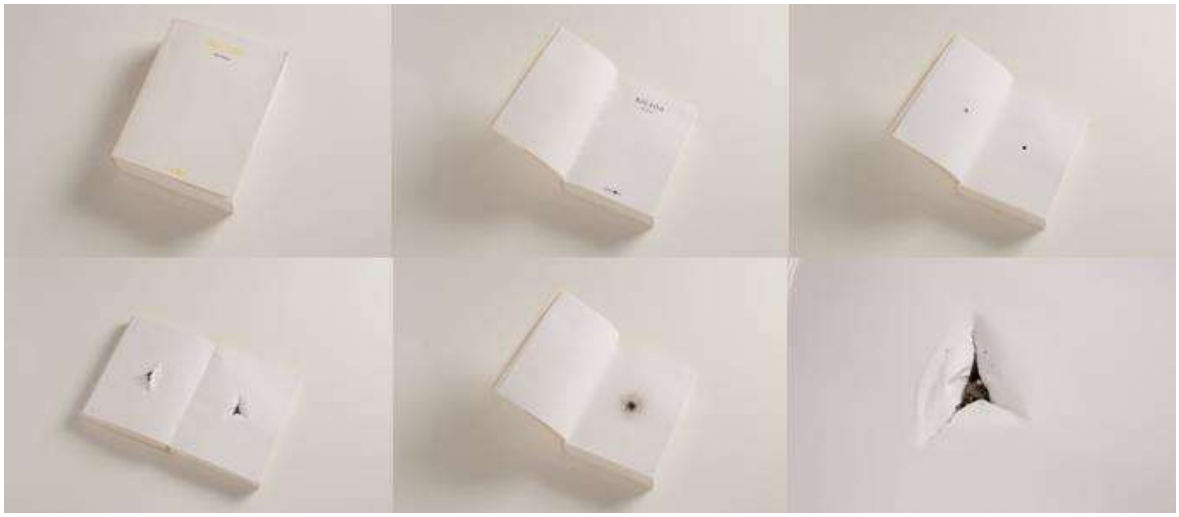


Figura 8: Nuno Ramos. *Balada*, 1995-1997.
Fonte: https://www.nunoramos.com.br/trabalhos/balada/

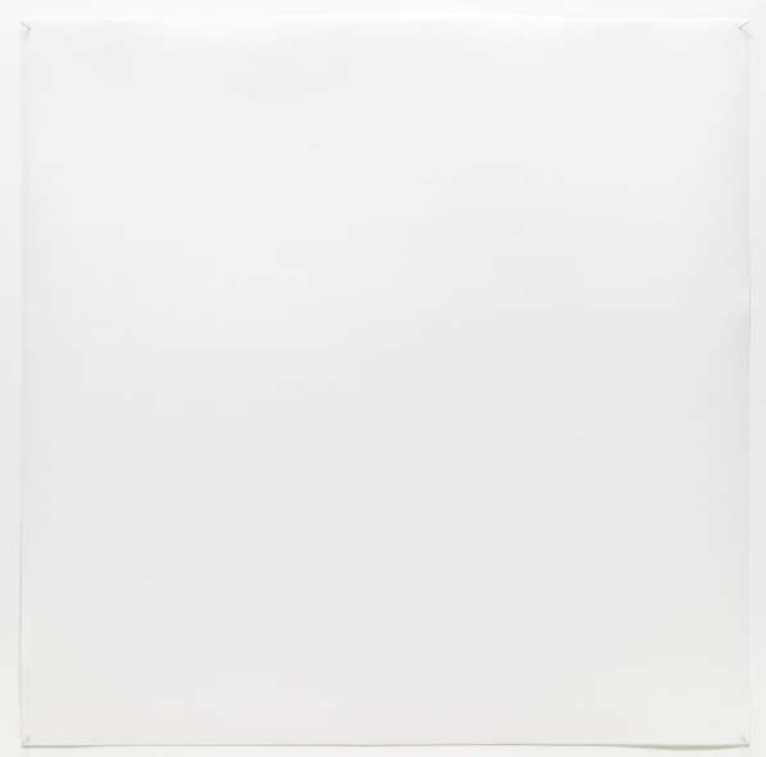


Figura 9: Tom Friedman. *1000 hours of staring*, 1992-1997.
Fonte: https://www.moma.org/collection/works/114939

Já em 2021, o artista carioca Yhuri Cruz – de quem vamos falar mais detidamente no Capítulo 2 desta Tese – doa o trabalho *Coluna colônia* (figura 11) para o acervo do MUHCAB, o Museu da História e Cultura Afro-Brasileira. Trata-se de uma instalação que consiste em três colunas de cerca de dois metros de altura formadas por latas de tinta empilhadas, todas pintadas de branco; as colunas haviam servido como cenário para outro trabalho de Yhuri, *Pretofagia* (figura 10), uma série de encenações/performances, conduzidas por ele com o coletivo de que faz parte, que discutem a questão da negritude no Brasil contemporâneo.

Na encenação, o contraste entre as colunas brancas e os corpos negros dos atores/performers produzia um efeito de significação mais imediato, escancarando o processo de embranquecimento das colunas que sustentam a cultura nacional em contraposição aos agentes do trabalho de edificação dessas mesmas colunas; colocadas na galeria de um museu, afastadas dos agentes da performance, as colunas se desviam do preto sobre branco (ou seria branco sobre preto?) de *Pretofagia* e encarnam o branco sobre branco de que viemos falando, conduzindo a cor preta para uma espécie de virtualidade. Quando vi a obra pela primeira vez no museu, sem conhecer a performance anterior de que ela fazia parte, considerei tratar-se de um trabalho crítico ao embranquecimento no campo das artes, pois a instalação evocava as três mais prestigiadas e tradicionais linguagens das ditas belas-

artes: as latas de tinta traziam a pintura, a justaposição das mesmas trazia a escultura, e a formação de colunas trazia a arquitetura. Ao ler o título do trabalho, contudo, e constatar que era de autoria de Yhuri, imediatamente esse corpo preto virtual fez-se presente, e as colunas dotaram-se de toda a violência simbólica implicada na construção do projeto colonial brasileiro. Mais uma vez, aqui, o branco sobre branco não fala de pureza, placidez, silêncio ou ausência, não procura camuflar a presença de um corpo, mas dá a ver um processo histórico e sistemático de violência em que justamente o corpo está implicado – processo cujas representações no campo das artes será destrinchado adiante nos capítulos 2 e 3.

Considerando que o monocromo branco pode ser uma representação plástica do silêncio, o que observamos com esse conjunto de trabalhos é que, no Brasil e – vamos ver adiante – na América Latina de modo geral, os modos de manifestar a ausência e o silêncio estão sempre inscritos em uma política. Nesta Tese vamos discutir essas políticas do silêncio.

Figura 10: Yhuri Cruz. *Pretofagia*, 2019.
Fonte: <https://performatus.com.br/criticas/yhuri-cruz/>

Figura 11: Yhuri Cruz. *Coluna colônia*, 2021.
Foto do autor.

Discutiremos o silêncio como uma espécie de avesso da linguagem em sua dimensão positiva, portanto como um índice de negatividade da linguagem. Se a linguagem em sua dimensão positiva manifesta-se, por exemplo, através da voz ou da escrita, olharemos aqui para obras que produzem furos, fissuras e outros maiores ou menores desconcertos na voz ou na escrita; ou para trabalhos que, manifestando em obra a impossibilidade da voz ou da escrita, pela via inversa, *falem sobre* (ou, melhor, *falem com*) o silêncio.

Falamos em políticas do silêncio, e não somente em silêncio, ou ainda em uma política do silêncio, por compreender, de saída, duas coisas: em primeiro lugar, que não há um único modo para o silêncio, como vimos com os trabalhos acima apresentados; depois, que não se trata, na arte ou na literatura, de pensar o silêncio a partir da lógica do indivíduo (ou seja, de pensar o silêncio como uma espécie de afasia a que se poderia oferecer um diagnóstico ou uma prescrição), mas que ele, o silêncio, inscreve-se em uma dimensão coletiva, tendo suas possibilidades de significação disputadas por diversos agentes de ordem social, política, econômica etc. Se o filósofo francês Jacques Rancière pensa as políticas da escrita afirmando que a escrita "é coisa política porque seu gesto pertence à constituição estética da comunidade" (RANCIÈRE, 2017, p. 7), poderíamos afirmar que há uma semelhante "partilha do sensível" a produzir, através da outra face da escrita, "a participação [do silêncio] em um conjunto comum, e, inversamente, a separação, a distribuição dos

quinhões" (RANCIÈRE, 2017, p.8) do silêncio, na medida em que o silêncio também é coisa política, justamente por seu gesto igualmente pertencer ao que o filósofo chamou de "constituição estética da comunidade". Isto é, se o ato de dizer ou o gesto de escrever, ou mesmo se a possibilidade de escrever ou de dizer inscreve o escritor (ou o artista), de alguma maneira, em uma comunidade, se ao escrever, ou ao poder escrever, o escritor distribui os quinhões do sensível por uma comunidade, também – parece-nos – o gesto de não escrever, a possibilidade de não escrever e, ainda, a impossibilidade de escrever ou de dizer operam de modo semelhante.

A história da América Latina, nossa história, tem sido marcada de modo inflexível por sucessivos processos de silenciamento; é, talvez, uma história dos silêncios, ao mesmo tempo em que é uma história das resistências. Nossos artistas e poetas têm encontrado modos diversos de *enunciar* essa história.

Desse modo, cabe questionar, e a presente pesquisa vem tentando responder a tal questionamento por meio da análise de algumas obras de arte, se o silêncio que marca nossa história é uma negação da língua, ou se é sua mais plena afirmação. Se é pura negatividade, pura positividade, ou se pode ser alguma coisa no meio disso.

A permanente dialética entre positividade e negatividade da linguagem, entre voz ou escrita e silêncio, ou entre presença e ausência, é coisa política, retomando as "políticas da escrita" de Rancière, isto é, pertence irrevogavelmente "à constituição estética da comunidade" (RANCIÈRE, 2017, p. 7), sendo possível falar, a partir da produção estética (da partilha do sensível) localizada em nossa história, que somos atravessados de fato por políticas do silêncio. Pois há vários modos de inscrever os silêncios em nossas políticas literárias e artísticas, em nossos sistemas de produção e circulação do sensível.

A estética da negatividade da linguagem, que marca a leitura crítica de obras como as *White paintings*, o *4:33* e mesmo o *Quadrado branco sobre fundo branco*, talvez não encontre lugar nessa história da América Latina, em que é preciso resistir à língua que produz a narrativa totalizante que nos oprime, sem renunciar a ela. Josefina Ludmer, em *Aqui América Latina*, afirma que:

> Especular a partir do aqui América Latina é tomar uma posição específica como predefinida, como um destino. Somos aqueles que chegam tarde ao banquete da civilização (...) e esse lugar secundário implica necessariamente uma posição estratégica crítica. Não é possível imaginar daqui nenhum tipo de resistência ou negatividade; não se pode perder sempre. (LUDMER, 2013, p. 8)

Talvez trate-se, no "aqui América Latina", mais do que habitar as frestas da linguagem positiva do mundo e de sua língua "oficial", de produzir "profanações" nos modos de uso dessa língua, no sentido que Ludmer propõe nesse mesmo livro, restituindo a língua que falta ao povo. Se, para o filósofo italiano Giorgio Agamben, a partir do pensamento do qual trabalharemos a noção de silêncio mais adiante, as profanações consistem em tornar inoperante o uso de algo que possuía o estatuto de sagrado, Ludmer se pergunta se "seria possível pensar que 'nossas' profanações latino-americanas procuram alguma coisa parecida com a restituição da nação ao uso comum" (LUDMER, 2013, p. 167), e nos parece bastante razoável aqui substituir "nação" por "língua".

Desse modo, vamos nos debruçar sobre a obra de artistas que, cada um a seu modo, profanam a linguagem e seu avesso, o silêncio, restituindo-os à possibilidade de circulação no corpo coletivo, no território e na história – rompendo assim com uma longa tradição de silenciamento. Nesse sentido, é incontornável que a crítica acionada para ajudar a ler esses trabalhos realize um desvio em relação à epistemologia hegemônica, branca e europeia, agindo contra os efeitos da colonialidade no contemporâneo. Pois as obras que vão conduzir o desenvolvimento desta Tese, a partir do capítulo 2, investigam os efeitos de dois fenômenos cruciais da história latino-americana, que foram em diversos sentidos silenciados pelos dispositivos epistemológicos coloniais e pelas políticas da memória que regulam nossa história: a diáspora africana e a escravização que ocorreu desde o século XVI até o final do século XIX, e as ditaduras civis-militares em vários países durante a segunda metade do século XX.

No primeiro capítulo, vamos situar o campo no qual nossa análise será realizada, um campo indecidido entre a literatura e as artes visuais – ou, ainda, um campo que opera simultaneamente a partir de elementos ligados à plasticidade, ao corpo e à linguagem. A partir da leitura que diferentes teóricos latino-americanos propuseram sobre a noção de "campo ampliado" no contexto artístico, da historiadora da arte estadunidense Rosalind Krauss, procuraremos apresentar um panorama de certo pensamento contemporâneo acerca de produções artísticas que não se propõem estritamente associadas a uma única linguagem, constituindo assim um campo pós-autônomo, pós-*medium*, inespecífico e pós-disciplinar. Também vamos apresentar a ideia de "desescrita", conceito formulado por mim em estudos anteriores que nos oferece pistas para pensar, dentro desse campo ampliado da produção artística contemporânea, as diferenças entre o silêncio como potência e o silêncio como impotência. Isso porque a desescrita encerra a ideia de que é no não-dito, ou no não-escrito,

que reside a potência de um outro da linguagem, livre dos grilhões da representação, da significação e dos demais artifícios que ligam linguagem e poder. Isto é, se a escrita teria o poder, por mais vago que fosse, de dizer o mundo, e se esse mundo se mostra insatisfatório, a "desescrita", o avesso dessa escrita positiva do mundo, poderia nos apresentar um outro do mundo, um outro do lugar – *u-topos*, utopia: tal seria a potência da arte. Essas, contudo, são uma ideia de silêncio e uma ideia de potência que não nos parecem mais suficientes, de modo que, após discutir o conceito de desescrita, abordaremos mais minuciosamente o sentido filosófico de tais conceitos (silêncio e potência) de modo a coletar subsídios teóricos para a leitura das obras que faremos nos capítulos seguintes.

No Capítulo II, abordaremos a obra da artista paulista Rosana Paulino. A partir da conhecida imagem de uma mulher escravizada portando uma máscara de Flandres, um objeto de tortura do período colonial, vamos analisar trabalhos de diferentes artistas que fazem referência a essa imagem, atualizando-a. Recorremos à leitura do texto em que a imagem, que ficou depois conhecida como "Escrava Anastácia", foi reproduzida pela primeira vez, um livro de memórias de um explorador francês que esteve no Rio de Janeiro no século XIX, para realizar todo o percurso simbólico que a imagem da mulher realizou no imaginário coletivo, chegando às produções artísticas contemporâneas de jovens artistas como Musa Michelle Mattiuzzi e Yhuri Cruz. Essa linha, que liga a imagem do século XIX às performances do século XXI, é explorada plasticamente na obra de Rosana Paulino, que será analisada de forma panorâmica a partir da materialidade do fio, culminando com a análise da obra *Bastidores*, de 1997.

No Capítulo III, vamos falar sobre a obra da performer e poeta da Guatemala Regina José Galindo. Após apontarmos alguns aspectos da história recente da Guatemala, faremos uma análise da performance *La verdad*, em que Galindo aborda a anulação do julgamento por crime de genocídio de um ditador guatemalteco, que havia sido considerado culpado. Nesse sentido, vamos nos debruçar sobre uma série de documentos oficiais, estabelecidos por Comissões internacionais para esclarecimento histórico, e sua controversa recepção, para discutir os regimes de verdade e de silenciamento da verdade histórica, que marcaram o modo como as ditaduras civis-militares não apenas na Guatemala, mas em vários países latino-americanos, lograram absolver crimes de Estado e atenuar todos os testemunhos de violência que viessem a aparecer. Também vamos explorar a produção poética de Galindo, observando como seus poemas tematizam, inclusive de modo muito semelhante, as mesmas

questões de suas performances – trazendo a boca e sua negatividade como síntese de sua política do silêncio.

Para concluir, vamos trazer uma leitura panorâmica de outros trabalhos de artistas contemporâneos latino-americanos que encarnam certas políticas do silêncio, procurando devolver a ideia apresentada na Tese ao domínio coletivo da produção artística. Esperamos, assim, contemplar um pequeno recorte de artistas, mas sobretudo oferecer uma possibilidade de leitura para a obra de outros artistas, não necessariamente mencionados aqui, procurando contribuir, assim, do modo que nos cabe, para a reparação e, que sabe, a reversão da longa tradição de silêncio que nos foi legada.

Capítulo I: Poéticas e políticas do silêncio na arte contemporânea

a) O campo ampliado da poesia

A respeito do campo ampliado da poesia, campo onde esta Tese parece se situar, não há como não observar o artigo da historiadora da arte estadunidense Rosalind Krauss (2008), que pela primeira vez empregou a expressão "campo ampliado", para pensar, no caso dela, toda uma heterogênea tipologia de obras de arte que, desde a década de 1960, vinham sendo chamadas de "esculturas" ("Nos últimos 10 anos coisas realmente surpreendentes têm recebido a denominação de escultura" [KRAUSS, 2008, p. 129], diz Krauss, logo no início do artigo). Publicado originalmente em 1979, o texto se tornaria muito relevante no meio das artes, produzindo adaptações da ideia central, de campo ampliado, para várias outras linguagens e técnicas artísticas.

Com um tom que me parece ao mesmo tempo interessado e desconfiado, Krauss, após elencar uma série de inusitadas conformações de obras de arte chamadas pelos seus próprios criadores de escultura, comenta: "Parece que nenhuma dessas tentativas, bastante heterogêneas, poderia reivindicar o direito de explicar a categoria escultura. Isto é, a não ser que o conceito dessa categoria possa se tornar infinitamente maleável"; imediatamente a seguir, aponta "o processo crítico que acompanhou a arte americana do pós-guerra" (leia-se, parece-me, Clement Greenberg) como principal colaborador para esse grau de manipulação das categorias, afirmando que "categorias como escultura e pintura foram moldadas, esticadas e torcidas por essa crítica, numa demonstração extraordinária de elasticidade, evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo" (KRAUSS, 2008, p. 129).

A partir desse mote, a autora vai demonstrando como há um campo orbitando em torno de uma categoria estética (ou "um termo cultural", como ela chama), utilizando uma estratégia crítica interessante: ela começa a definir o campo ampliado da escultura a partir daquilo que a escultura *não é*. Utilizando como exemplos os trabalhos de artistas como Walter de Maria, Robert Morris e Mary Miss, Krauss marca a escultura como sendo *não-arquitetura*, por um lado, e, por outro, *não-paisagem*. Ora, definir uma categoria pelo que ela não é já cria, de saída, um campo ampliado desta categoria, na medida em que, como no exemplo de Krauss, não sendo, marcadamente, arquitetura, a escultura de algum modo está relacionada à arquitetura, e não sendo, marcadamente, paisagem, a escultura está de algum modo relacionada à paisagem. Os trabalhos mostram isso muito bem: Mary Miss, por

exemplo, chamará de escultura seu trabalho *Perimeters/Pavillions/Decoys* (figuras 12 e 13), de 1978, que consiste em uma espécie de buraco em uma colina (paisagem), por onde é possível entrar em um corredor de estruturas de madeira (arquitetura). Krauss assim descreve o trabalho (que encarna em obra isto que falamos, o fato de não ser paisagem nem arquitetura mas de se colocar explicitamente em relação a ambas):

> O único sinal que indica a presença da obra é uma suave colina, uma inchação na terra em direção ao centro do terreno. Mais de perto pode-se ver a superfície grande e quadrada do buraco e a extremidade da escada que se usa para penetrar nele. A obra propriamente dita fica portanto abaixo do nível do solo: espécie de pátio, de túnel, fronteira entre interior e exterior, estrutura delicada de estacas e vigas (KRAUSS, 2008, p. 129).

Em seguida, contudo, afirma de modo categórico que o trabalho "é, certamente, uma escultura" (KRAUSS, 2008, p. 129).

Figuras 12 e 13: *Perimeters/Pavillions/Decoys*, Mary Miss, 1978-1979.
Fonte: http://marymiss.com/projects/perimeterspavilionsdecoys/

Parece-me relevante destacar, contudo, que, embora organize toda uma estrutura de pensamento no sentido de mobilizar criticamente a elasticidade das categorias, em seu caso a escultura, Krauss não pode evitar deixar escapar que ainda opera, ou ainda se opera, de modo geral, com um sentido estrito para as categorias *propriamente ditas* (e é por isso, por não acreditar se tratar de uma derrapada retórica, que caracterizei seu artigo como a um só tempo interessado e desconfiado). Eis o trecho em que a autora o faz:

> Isto porque, no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão — escultura — mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios — fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou *escultura propriamente dita* — possam ser usados. (KRAUSS, 2008, p. 136, grifo meu)

Ora, o fato de haver, no momento histórico (no sentido, parece-me, da História da Arte como disciplina) que a autora denomina pós-modernismo, a possibilidade de elasticidade de categorias estéticas não impede que se observe, ainda, que há, se quisermos utilizar um vocabulário que converse bem com a ideia de campo ampliado, uma espécie de núcleo central, mais rígido, em torno do qual gravita esse campo.

E se não se trata, como Krauss parece mostrar com o emprego da expressão "escultura propriamente dita", de negar a existência deste núcleo central, resta-nos a contribuição valiosa de, ao menos, não produzir hierarquias, no sentido mesmo de valor, entre a categoria "propriamente dita" e seu entorno, suas remodelações, seus esgarçamentos, seus híbridos, em suma seu campo ampliado. Tal contribuição nos será cara mais adiante.

A ideia de que um empreendimento crítico pode produzir uma elasticidade em uma categoria estética é muito interessante, e também a literatura terá os seus objetos estéticos (o poema e o romance, por exemplo, mas também o objeto livro) "moldados, esticados e torcidos" em algum momento. Tomemos como ponto de partida o livro *No contemporâneo: arte e escritura expandidas*, de Renato Rezende e Roberto Corrêa dos Santos.

Para os autores, "interessam as questões formuladas e as aberturas propostas por obras de constituição indecidível, que lidam com tipos múltiplos de escrita e de plasticidade a um só instante, reforçando, em especial, a tensão afirmativa entre arte e escritura" (REZENDE & SANTOS, 2011, p.8), uma vez que, tomando o mote de Rosalind Krauss, eles vão pensar em obras de arte contemporânea brasileiras que produzem uma ampliação no campo da literatura; que se situam, utilizando a terminologia que será mais cara aos autores, numa zona de indecidibilidade entre arte e escritura.

Fazendo um breve apanhado histórico, que se inicia, justamente, nos Estados Unidos do pós-guerra (momento que, para Krauss, será crucial do ponto de vista crítico, com a atuação do crítico estadunidense Clement Greenberg a respeito da obra de artistas como Jackson Pollock, que estavam, àquela altura, esgarçando os limites mesmos da própria ideia de obra de arte), Renato Rezende e Roberto Corrêa destacam a década de 1960 como o momento de força do redimensionamento do campo da arte no Brasil.

Em dois parágrafos subsequentes, os autores fazem uma aproximação entre o que ocorria no Brasil e fora do Brasil, que reproduzo aqui com fins de contextualização histórica.

> Da poesia engajada e nacionalista dos CPCs (Violão de Rua) às proposições abstratas e vanguardistas de Wlademir Dias-Pino, passando pela polêmica Concretismo/Neoconcretismo e pela aproximação entre poesia/ música/artes visuais proporcionada pelo Tropicalismo e seus principais componentes, a poesia até o final da década de 1960 estava aberta, exercitada em várias frentes de pesquisa.
> Processo histórico do fim das vanguardas: novas formas e novos suportes para a poesia continuam então sendo explorados, mas de uma maneira periférica em relação ao mainstream: poesia sonora, vídeo poesia, poesia visual, computer poetry, poesia digital etc. (REZENDE & SANTOS, 2011, p. 15)

Vale destacar que, falando sobre obras que borram as fronteiras entre a arte e a escrita, inclusive a escrita teórica, isto é, se permitindo falar sobre "obras plásticas em que o trabalho teórico então se encontra inscrito e problematizado nelas próprias" (REZENDE & SANTOS, 2011, p. 9), os autores fazem do próprio livro um objeto que encarna tal discurso. Isto é, o próprio livro desarticula, formalmente, paradigmas que constituiriam um livro de teoria enquanto tal: imagens de obras de artistas sobre os quais os autores falam aparecem inadvertidamente, como compondo em pé de igualdade a teia discursiva a que o livro se propõe; citações indiretas (e, ao que tudo indica, mesmo diretas) aparecem sem referenciamento imediato, como se a voz dos autores citados também quisesse se incorporar à teia sem o marcador de autoridade; diversos estilos e tamanhos de fonte são utilizados ao longo do texto, de modo a produzir uma mancha visual que também parece querer dizer algo, isto é, que se faz como mais uma camada semântico-visual na composição; dentre outros elementos de ordem plástico-semântica. No caso dos parágrafos citados acima, por exemplo, o primeiro parágrafo tem fonte maior do que o segundo; abaixo dos dois, um terceiro parágrafo, composto apenas de uma única frase (quase ia dizendo de um único verso), possui fonte ainda menor, em estilo diferente dos dois anteriores, mais quadrada do que redonda. A frase: "A arte e os rasgos advindos do arco da alteridade" (REZENDE & SANTOS, 2011, p. 15).

Os "rasgos advindos do arco da alteridade" que acompanham a arte que interessa a Renato Rezende e Roberto Corrêa vinculam-se, pelo encadeamento sequencial, às "novas formas" e aos "novos suportes para a poesia" que continuam sendo explorados no contemporâneo, mesmo após aquele momento dos anos 1960, com os movimentos citados pelos autores, em que "a poesia estava aberta, exercitada em várias frentes de pesquisa"; ao mesmo tempo, desvinculam-se delas visualmente, pela diferença de tamanho e de estilo da fonte. Talvez com o objetivo de produzir um rasgo na sequência lógica, talvez com o objetivo

de manifestar em obra, plasticamente, a alteridade de que falam, fato é que os autores criam camadas de significado através da configuração escolhida, não à toa.

Produzir na tessitura da escrita rasgos advindos do arco da alteridade talvez seja a tarefa primordial da poesia – e não terá sido, portanto, sem motivo que quase chamei de "verso" uma frase do texto teórico-artístico-poético de Renato e Roberto.

Se os autores apontam a década de 1960, momento em que no Brasil terminou de explodir o último ímpeto vanguardista, como a época em que a poesia esteve "aberta, exercitada em várias frentes de pesquisa", tendo sido a escrita mais tradicional submetida a esses rasgos, o poeta e filósofo Antonio Cicero, em seu ensaio "Poesia e paisagens urbanas" (2005), aponta que o surgimento das vanguardas artísticas, entre o final do século XIX e o início do XX, radicaliza um duplo movimento característico do que ele chama de "verdadeiro poeta", e que me parece ir ao encontro do que chamei de "tarefa primordial" da poesia: "por um lado, revelar a poesia em estado essencial e selvagem e, por outro, desmantelar as convenções que a elidem ou domesticam" (CICERO, 2005, p. 27). Por "desmantelar as convenções", Cicero compreende, no referido texto, produzir rupturas, trazendo a ideia de Octavio Paz de "tradição da ruptura", segundo a qual a modernidade seria caracterizada por uma espécie de transmissão da intransmissibilidade. "A modernidade", para Paz, "é uma tradição polêmica que desaloja a tradição imperante, seja ela qual for" (PAZ, 2013, p. 15). Em última instância, o ensaio do poeta e teórico mexicano nos coloca o fato de que, na modernidade, período, para ele, compreendido, em poesia, do Romantismo às vanguardas, a tradição de que se tratou foi aquela que tinha por princípio a mudança, e Cicero aponta que, se não há apenas uma vanguarda, mas várias vanguardas, também deve-se compreender que não há apenas uma ruptura, mas diversas rupturas. Pois rompe-se com, ou desmantela-se, a cada vez, uma tradição diferente.

Em ensaio sobre a obra de Cicero, Alberto Pucheu fará a pergunta talvez mais apropriada à questão que ora colocamos: "O que é (...) tão decisivo nas vanguardas a ponto de elas estabelecerem uma cisão, um antes das Vanguardas (a.V.) e um depois das Vanguardas (d.V.) (...)?" (PUCHEU, 2010, p. 26) Ora, sabemos que as vanguardas instituíram novas formas e novos temas para a poesia, aspecto que, para Cicero, embora seja "o aspecto positivo das vanguardas", é secundário em relação ao que ele considera seu aspecto "negativo (claro que não como juízo de valor)" (PUCHEU, 2010, p. 27), mais fundamental porque operante naquilo que pode ser considerado como o fundamento mesmo da poesia: sua *essência*. Dá-se que as vanguardas, para ele, representaram uma aprendizagem

sobre a essência da poesia que se deu no campo "exclusivamente cognitivo ou conceitual, não estético" (PUCHEU, 2010, p. 27). Isto é, as vanguardas ofereceram uma aprendizagem fundamental, que teria sido a de

> não ser possível determinar nem a necessidade nem a impossibilidade – em princípio – de que a poesia empregue qualquer forma concebível. Abriu-se para ela a perspectiva de uma infinidade de caminhos possíveis, porém contingentes. (CÍCERO apud PUCHEU, 2010, p. 27)

Não se pode retroceder a essa aprendizagem, pensar a poesia contemporânea desde o lugar onde isso não foi aprendido, pois a aprendizagem é irreversível. E, embora seja impossível oferecer de novo essa aprendizagem, isto é, embora seja impossível ser outra vez um poeta vanguardista,

> é importante lembrar que o esgotamento das vanguardas não significa o esgotamento dos experimentalismos, de novos caminhos, de novas matérias, de novas técnicas, de novas formas, de novas linguagens, de novas mídias, etc. (PUCHEU, 2010, p. 24).

Renato Rezende, em nota de rodapé de seu livro *Poesia e videoarte*, em co-autoria com Katia Maciel, também cita o "Poesia e paisagens urbanas" de Antonio Cicero para, como vimos com Rosalind Krauss em seu artigo sobre a escultura em campo ampliado, pensar que, se há um campo ampliado da poesia – e aqui parecemos estar seguros de que há – não se trata de estabelecer uma hierarquia, segundo a qual a poesia "propriamente dita" (Cicero chega mesmo a utilizar essa expressão em seu ensaio, como Krauss utilizou no dela), constituindo um núcleo central, estaria mais próxima da "essência da poesia", enquanto a quantidade de objetos que orbitam em torno dela, híbridos, esgarçados, borrados, elásticos etc., seriam inferiores a ela; ou, ao contrário, uma hierarquia segundo a qual os objetos que vieram, com as vanguardas, após a poesia "propriamente dita" teriam-na superado, sendo uma espécie de "avanço" em relação a ela:

> Tendo cumprido sua função liberadora, a vanguarda deixa de existir. O experimentalismo continua – e não se vê por que não continuaria no futuro – a existir, sempre que a arte explora novas vias, novos materiais, novas técnicas, novas formas, novas linguagens, novas mídias. Ele se assemelha à vanguarda no sentido de que, como ela, não chega necessariamente a alcançar qualquer progresso artístico, pois o que é mais novo não é necessariamente melhor do que o mais velho, e vice-versa. Seria ridículo, por exemplo, pretender que a poesia cinética representasse um progresso em relação à poesia, digamos, livresca. "Novos meios" significa apenas "outros meios" (CÍCERO, 2005, pp.28-29 apud REZENDE, 2013, p. 14).

E mais adiante, Renato arremata:

> Nesse campo ampliado – ou fissura aberta – o poema – como objeto de linguagem, mas não obrigatoriamente linguagem verbal – desloca-se dos seus suportes tradicionais (...). Nesse lugar ou lugares fronteiriços ou híbridos (espécie de limbo; invisíveis para a crítica *mainstream* da poesia brasileira) inserem-se muitos artistas contemporâneos que iniciaram suas carreiras como poetas, em sentido estrito, ou seja, trabalhando a palavra escrita no suporte da página em branco, e continuam ou não, ainda que com fortes elementos plásticos, produzindo poesia livresca. (REZENDE, 2013, pp. 27-28).

Note-se que, mais uma vez, comparece, no texto de Renato, uma expressão que funciona como uma espécie de marcador semântico de diferenciação entre uma poesia "propriamente dita" e a poesia em seu campo expandido. Ainda que seus autores defendam uma não hierarquização entre as categorias, e até apontem certa insuficiência da crítica no sentido de não absorver seu alargamento, o uso das expressões "escultura propriamente dita", por Krauss, "poesia propriamente dita", por Cicero, e "poetas em sentido estrito", por Rezende, me faz pensar que há, de fato, uma nítida separação, e uma talvez lateral, latente hierarquização entre os objetos da suposta literatura propriamente dita e os objetos que a circundam nessa "fissura aberta" que é seu campo ampliado.

Para os autores mencionados até aqui, a ideia de campo ampliado se relaciona sobretudo à questão dos meios. Rosalind Krauss, na introdução de seu livro *Voyage on the North Sea: art in the age of post-medium condition*, faz uma longa argumentação sobre como o campo das artes visuais, a partir da década de 1960, nos Estados Unidos, começou a dissolver as especificidades de cada meio artístico, sendo meio entendido como técnica, abrindo assim caminho para isto que viemos discutindo aqui, a que ela chamou "campo ampliado". Chamando a arte contemporânea, então, de arte pós-*medium*, Krauss problematiza o uso indistinto da palavra "*medium*" na crítica de arte a partir do já mencionado Clement Greenberg, chegando a dizer que a "Greenberguização" da palavra (ou seja, o fato de a palavra, no âmbito da crítica de arte, evocar muito rapidamente o crítico) a teria distanciado de possíveis sentidos anteriores e a despojado de suas camadas de complexidade, a que ela chama de "estruturas recursivas" (KRAUSS, 2000, p. 7). Deste modo, diz a autora:

> Ademais, que essa estrutura recursiva é algo construído, ao invés de algo dado, é o que está latente na conexão tradicional do "medium" às questões da técnica, como quando as artes eram divididas na Academia em ateliês representando os

> diferentes meios – pintura, escultura, arquitetura – com vistas ao ensino. (KRAUSS, 2000, p. 7 tradução minha).[6]

Ou seja, para ela, a ideia de "meios" estaria artificialmente ligada à ideia de técnica. Ao tentar buscar outra palavra para fazer sua análise (mesmo que, ao fim e ao cabo, ela acabe desistindo e optando por usar, enfim, "*medium*"), Krauss cogita a palavra "*automatism*", segundo o sentido atribuído a ela por Stanley Cavell, na qual estariam inscritas ideias como as de autonomia, de improvisação e de risco. Para a autora, o fenômeno que, no contemporâneo, produz esse tipo de esmaecimento das fronteiras entre as linguagens, técnicas ou, enfim, *mediums* artísticos, está muito mais ligado a uma atitude arriscada, autônoma e improvisada do artista, no sentido de assumir um risco diante de meios aos quais foram completamente arrancadas as garantias artísticas (no sentido de uma história da arte com seus paradigmas) que os instituíam enquanto tal, do que à possibilidade de mesclar categorias estéticas consolidadas com vistas a uma produção estéril e, eventualmente, domesticada de formatos "híbridos".

Há um outro conjunto de autores para os quais a ideia de campo ampliado, ou mesmo de uma maior autonomia da obra de arte em relação aos parâmetros que definiam as linguagens artísticas, não se aplica propriamente à noção de meio, ou de *medium*. Em *Frutos estranhos*, por exemplo, a teórica argentina Florencia Garramuño aposta na ideia de "não-pertencimento" como eixo central para seu debate acerca do campo ampliado da literatura, ou do processo que ela nomeia como "inespecífico" da literatura, recusando contentar-se com a conclusão de que a obra de arte no contemporâneo caracteriza-se por um caráter híbrido em relação a seus meios e suportes. Segundo a autora:

> (...) se o entrecruzamento de meios e suportes é a face mais evidente desse questionamento da especificidade, o fato é que essa aposta no inespecífico se aninha também no interior do que poderíamos considerar uma mesma linguagem, desnudando-a em sua radicalidade mais extrema. Porque é na implosão da especificidade no interior de um mesmo material ou suporte que aparece o problema mais instigante nessa aposta no inespecífico (GARRAMUÑO, 2014, p. 15)

Ou seja, para a autora, não se trata de observar que é possível realizar, no contemporâneo, sem prejuízo crítico em relação a seu autor ou à obra mesma, operações que mesclem formatos, meios e suportes, como, nos casos que já vimos até aqui, por exemplo, o vídeo e

[6] No original: "Further, that this recursive structure is something made, rather than something given, is what is latent in the traditional connection of "medium" to matters of technique, as when the arts were divided up within the Academy into ateliers representing the different mediums – painting, sculpture, architecture – in order to be taught.".

o poema, ou a literatura e as artes visuais. Há, no conjunto de textos que interessam à sua análise, "algo diferente do hibridismo formal, da mistura de linguagens ou da colagem" (GARRAMUÑO, 2014, p. 23). Que as fronteiras entre as linguagens artísticas têm sido esmaecidas, e a especificidade das linguagens dissolvida por experimentações artísticas e por empreendimentos críticos, pelo menos desde os anos 1960, já é fato sabido e assimilado pelas gerações subsequentes de artistas e escritores. O que Garramuño aponta é que sua aposta no inespecífico se dá pela via do pertencimento, ou melhor, do não pertencimento. "Não pertencimento à especificidade de uma arte em particular, mas também, e sobretudo, não pertencimento a uma ideia de arte como específica" (GARRAMUÑO, 2014, p. 16).

Garramuño problematiza o uso da expressão "não pertencimento", que, para ela, teria um sentido de negatividade, dado pelo advérbio de negação "não" posto em relação ao substantivo "pertencimento", que parece não a interessar tanto. Ela busca um sentido mais ativo para a sua ideia, chegando mesmo a afirmar que "*désappartenance* [em francês, mencionado pela autora no parágrafo anterior] ou *disbelonging*, em inglês, conservam um sentido mais ativo que negativo que eu gostaria de manter para essas práticas" (GARRAMUÑO, 2014, p. 28). Tais práticas de não pertencimento consistiriam, diz a autora na sequência, em "um modo que, mais que exibir uma carência, faz da invenção do comum e do desindividualizante uma proposta ativa para imaginar mundos alternativos, que talvez a palavra impertinência permita sugerir com mais facilidade" (GARRAMUÑO, 2014, p. 28).

Não é meu objetivo aqui questionar de forma esmiuçada as escolhas de palavras feitas pela autora e suas eventuais traduções. Quando muito, poderia apontar que os prefixos "*-dés*", em francês, e "*-dis*", em inglês, nas palavras escolhidas por ela para marcar um sentido de afirmatividade para a ideia, encerram, a meu ver, a mesma funcionalidade do advérbio "não", produzindo um semelhante efeito de negatividade, efeito este que não me parece, de todo modo, apontar para uma ideia de passividade; e que, fosse o caso do prefixo de negação soar menos negativo do que um advérbio de negação, não veria por que não utilizar, por exemplo, a palavra "*desplazamiento*", que considero de grande beleza e complexidade semântica, encerrando a um só tempo um sentido de não pertencimento, negativo, e de deslocamento, ativo, em vez de reiterar a expressão "*no pertenencia*" para só então chegar, por derivação, na palavra "*impertinencia*". Mas o fato é que a noção de impertinência leva a ideia de inespecificidade da obra de arte no contemporâneo a um outro patamar crítico, subtraindo o debate à esfera exclusiva da obra *per se*, ou da obra nela mesma; pois se uma obra é impertinente, se uma obra não pertence a algum lugar, o que está em jogo

neste caso é tanto a obra quanto o lugar por onde ela se desloca, o local de onde ela, a obra, se esquiva, se retira, o lugar ao qual a obra não pertence. Garramuño chega mesmo a manifestar seu interesse em se desvincular de uma "forte marca estruturalista" (GARRAMUÑO, 2014, p. 33) que Rosalind Krauss teria imprimido em seu ensaio acima mencionado, sobre a escultura em campo ampliado, sem, contudo, deixar de marcar a importância da contribuição de Krauss para sua proposta.

Distanciando-se da ideia de Krauss de uma arte pós-*medium*, por manifestar claramente que sua "aposta no inespecífico", em termos da produção artística contemporânea, não se refere aos meios, mas ao pertencimento da obra, Garramuño deseja aproximar-se mais, por exemplo, do pensamento da teórica argentina Josefina Ludmer, cujo ensaio "Literaturas pós-autônomas", de 2007, foi de grande relevância no cenário da crítica literária contemporânea.

Nesse pequeno ensaio, Ludmer indica estar interessada em olhar para escrituras do presente, sobretudo na América Latina, que, ao borrar uma série de fronteiras entre parâmetros que categorizavam e, em alguma medida, definiam o objeto literário, rompem com a experiência de autonomia desse objeto (o texto, o livro, a obra), acabando por produzir novas políticas da literatura, não mais alicerçadas no que se costumava chamar "o especificamente literário".

Trata-se de obras que situam-se, para usar uma expressão da autora, "em êxodo", "em posição diaspórica" (LUDMER, 2010, p. 1) em relação aos parâmetros que definiam o que é (e o que não é, eu acrescentaria) a literatura (expressões que reforçam a ideia de "deslocamento", que sugeri acima para o texto de Garramuño): porque, estando na fronteira, estão ao mesmo tempo dentro e fora (da literatura). Tais parâmetros, esclarecerá Ludmer mais à frente, são as

> divisões e oposições tradicionais entre formas nacionais ou cosmopolitas, formas do realismo ou da vanguarda, da "literatura pura" ou "da literatura social" ou comprometida, da literatura rural e urbana, e também termina a diferenciação literária entre realidade (histórica) e ficção (LUDMER, 2010, p.3).

Isto é, se nas décadas de 1960 e 1970 o campo literário havia, segundo a autora, conquistado uma autonomia quase definitiva em relação a tudo o que estivesse fora desse campo, forjando uma "identidade literária" e mesmo um "valor literário" (LUDMER, 2010, p.3), certos textos contemporâneos teriam o poder, segundo a leitura de Ludmer, de produzir algo como uma "desidentificação" da literatura, e mesmo uma "desvalorização" da literatura,

no sentido de valor atribuído no texto (talvez fosse melhor utilizar a expressão "desvaloração").

Para dar conta de caracterizar essas novas escrituras que constituiriam o que ela chama de "literaturas pós-autônomas", Ludmer recorre a um vocabulário de neologismos que justapõem em uma mesma palavra os atributos segundo os quais os textos eram separados, classificados, categorizados: "A queda do mundo bipolar produz fusões de opostos e desdiferenciação entre os polos anteriores. Imaginar/pensar/sentir em fusão com palavras como intimopúblico, realidadeficção, dentrofora, abstratoconcreto" (LUDMER, 2011, p. 2).

Se as vanguardas artísticas do começo do século passado abriram caminho para a manipulação e esgarçamento das categorias da arte, seja do texto literário, do objeto livro, da pintura ou da escultura, no sentido de um rearranjo radical da relação entre arte e vida, o que as textualidades (ou escrituras, como prefere Ludmer) contemporâneas operam é a rearticulação, em obra, de outros pares: pares de opostos, como classifica a autora. Alberto Pucheu, em seu artigo "apoesia contemporânea", observa que "a singularidade de Josefina Ludmer (...) é que, ao invés de lidar com o par arte (literatura) - vida, ela pensaria o par literatura(arte) - realidade" (PUCHEU, 2014, p. 256). Isto porque, dentre os pares de opostos apresentados pela autora destacados acima, aquele sobre o qual mais se debruça a sua investigação é o par realidade-ficção.

Sobre esta oposição, dirá a autora:

> No caso da realidade e da ficção (uma oposição antes bipolar) poderia imaginar-se a fusão do seguinte modo: um pólo come o outro, a ficção come a realidade. Na realidade, a ficção muda de estatuto porque abarca a realidade até confundir-se com ela. É possível que o desenvolvimento das tecnologias da imagem e dos meios de reprodução tenha liberado uma forma de imaginário onde a ficção se confunde com a realidade (...). O resultado é a realidadeficção, que não é uma matéria feita das duas, não é uma mescla, uma mestiçagem, um híbrido ou uma combinação, senão uma fusão onde cada termo é, de modo imediato, o outro: a realidade, ficção e a ficção, realidade. (LUDMER, 2011, p. 2)

Não cabe, neste texto, esmiuçar a fusão que a autora propõe entre realidade e ficção na literatura contemporânea (ou nas escrituras do presente), nem analisar os textos que ela seleciona como exemplares dessa fusão (em sua maioria, textos em prosa), nem levantar a rede de autores que sustentam a sua teoria, como a própria Florencia Garramuño e Tamara Kamenszain.

É importante apenas marcar que os textos que serão objeto de minha leitura nesta tese serão tomados a partir de uma perspectiva ampliada, oferecida pelo conjunto de autoras e autores acima mencionados. A cena que eles constroem para os campos das artes no contemporâneo me será muito cara, na medida em que me debruçarei sobre objetos artísticos que, deslocando-se em uma fronteira, cada vez mais tênue, cada vez mais borrada, entre as artes visuais e a literatura, articulam-se em obra em um modo que não chega a ser uma coisa ou outra. Mais que híbridos, trata-se de objetos deslocados – que, contudo, ao que tudo parece indicar, vêm encontrando uma abertura na crítica e mesmo nos espaços institucionais tradicionais de circulação das artes para se firmar, isto é, vêm se *localizando* crítica e institucionalmente.

Se falamos até aqui de uma perspectiva pós-autônoma e de uma perspectiva pós-*medium* para as artes, que situam o escopo deste trabalho, gostaria, por fim, de mencionar ainda uma terceira perspectiva, que dialoga permanentemente com as duas primeiras, pois caracteriza muito mais, pelo menos no sentido que nos interessa aqui, um momento histórico, parece-me, que propriamente uma linguagem artística, ou uma quantidade de obras, ou em suma um certo modo de produção do sensível. Trata-se da ideia de pós-disciplinar, apresentada por Reinaldo Laddaga em seu livro *Estética da emergência*, publicado originalmente em 2006.

Para Laddaga, no início do século XXI estaria sendo experimentada uma mudança radical nos modos de produção da cultura em todo o mundo, com a emergência de práticas artísticas que se distanciavam das operações que, ao longo de todo o século anterior (na realidade, desde meados do século XIX), vinham construindo um paradigma para a elaboração e, consequentemente, para a crítica de certos tipos de objetos chamados obras de arte. Ou seja, teríamos, segundo ele, chegado ao final do século XX dotados de um arsenal crítico suficiente para produzir, ler, fruir, interpretar obras que se enquadravam em um regime estético (ou, para usar a expressão de Rancière retomada por Laddaga, um regime político das artes [p. 29]): livros, quadros, filmes etc.; mas haveria uma quantidade de artistas que estariam realizando *projetos* artísticos que não seriam passíveis de se enquadrar dentro de tal regime, apontando, portanto, para nossa insuficiência crítica no sentido de apreender tais *projetos* (sublinho esta palavra por ser aquela que o autor escolhe para se referir a uma nova tipologia de trabalhos artísticos que se encontra, ainda, sem nome, ou seja, ainda radicalmente *deslocalizada*) e, ao mesmo tempo, para a emergência de um novo regime

estético. A esses projetos, de naturezas variadas e híbridas, Laddaga chamará "ecologias culturais", e dedicará seu livro a fazer uma leitura de algumas dessas ecologias.

Interessa-nos a observação do autor de que a ruptura com aquele antigo regime das artes que marcou a modernidade, ou seja, essa radical transformação no campo da cultura, é acompanhada por uma ruptura igualmente significativa no campo sociopolítico e econômico. Michel Foucault dedicou parte de sua obra a pensar o modo como se estruturavam, na modernidade, as sociedades ditas disciplinares, ou seja, sociedades organizadas segundo a lógica das disciplinas, às quais correspondiam certas instituições que produziam, através de uma perspectiva biopolítica, corpos e subjetividades dóceis e úteis à produção capitalística; ao mesmo tempo, apontou que nas últimas décadas do século XX tais sociedades encontravam-se em declínio. Reinaldo Laddaga, logo, articula o declínio dessas sociedades de disciplina, de que falara Foucault, que ele descreve como "modernidade do capitalismo industrial e do Estado nacional" (LADDAGA, 2012, p. 10), ao declínio do regime moderno das artes. Segundo ele:

> (...) não foi por acaso que as duas coisas tenham entrado em crise ao mesmo tempo, cerca de três décadas atrás, quando o impulso das duas vanguardas se extenuava, o aparecimento de novas formas de subjetivação e associação transbordava as estruturas organizativas do Estado social e o capitalismo de grande indústria entrava em turbulência. (LADDAGA, 2012, p. 10)

Ou seja, o advento de uma nova formatação de manifestações artísticas, de "práticas que supunham menos a realização de objetos concluídos do que a exploração de modos experimentais de coexistência de pessoas e de espaços, de imagens e tempos" (LADDAGA, 2012, p. 50), disso que ele chama "ecologias culturais", coincide com um momento em que o projeto de sociedade moderna calcado na lógica das disciplinas teria atingido seu ápice, seu ponto ótimo, encaminhando-se para o declínio – um momento histórico que ele chama "pós-disciplinar" (o que não quer dizer de modo algum, sublinhe-se, que uma coisa tenha sido causa ou efeito da outra).

Os projetos que ele analisa ao longo do livro, e o modo como ele os analisa, dão a ver certa mirada com alto grau de entusiasmo para essa nova cena para as artes que começa a se estabelecer no final do século XX e no início do XXI. Se, por um lado, Laddaga manifesta a "'queda de intensidade da fé na cultura literária e artística' que define o domínio das artes nas três últimas décadas" (LAHIRE apud LADDAGA, 2012, p. 28), ele parece, por outro lado, depositar bastante esperança nesses novos projetos, que retiram do indivíduo artista a exclusividade da experiência de realização da obra e produzem (não mais em obra,

mas nesse novo fazer ainda sem nome) alargamentos da experiência em escala espacial e temporal para coletividades e mesmo comunidades inteiras.

Florencia Garramuño utiliza a expressão "fruto estranho" para se referir ao tipo de trabalho que, para ela, situa a produção artística no contemporâneo, com todas as características de que já falamos aqui. A mesma expressão também é o título de uma obra de Nuno Ramos que, de fato, envolve várias técnicas e materiais: televisores passam trechos de um filme de Bergman, cuja trilha sonora é a música *Strange Fruit*, de Abel Meeropol, imortalizada na voz de Billie Holiday, cuja letra fala sobre a violência racial nos Estados Unidos, enquanto, de dois aviões monomotores reais, embrenhados em troncos de árvores envoltas em sabão, pingam gotas de soda cáustica sobre um contrabaixo. Com mais de dez toneladas, trata-se, de fato, de uma instalação, de algum modo, deslocalizada, sem especificidade, para a produção da qual foi necessária uma grande estrutura envolvendo diversos profissionais; contudo, ainda se trata de uma obra de arte assinada por um artista do peso de um Nuno Ramos, exposta em 2010 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, uma importante instituição cultural, não sendo, de forma nenhuma, um projeto coletivo. Esse tipo de trabalho parece-me muito mais paradigmático de um novo regime estético pós-disciplinar em que, no lugar de uma dialética entre coletividade e individualidade nas operações do sensível, pensada por Laddaga, coloca-se uma dialética entre opressão e privilégio (que não deixa de convocar, de alguma maneira, um certo tipo de comunidade).

Reitero isso porque nesta Tese irei trabalhar com obras de artistas contemporâneos latino-americanos que, situados historicamente no momento pós-disciplinar, realizam obras que colocam em questão tanto a especificidade dos meios artísticos, situando-se em um fronteira entre as linguagens das artes visuais e da literatura, quanto a autonomia e a pertinência (pertencimento) da obra a uma ideia específica de arte, mas não se configuram como "ecologias culturais", no sentido atribuído por Laddaga.

Não que não existam empreendimentos (projetos) artístico-culturais que operem nesse sentido; pelo contrário, ainda é possível observar, aqui e ali, projetos com essa intenção. O que observo é que a crença na potência desses projetos como saídas heterotópicas (ou mesmo utópicas) ao regime político das artes baseado no objeto artístico e na obra de arte, ou, dito de outro modo, que a crença na potência das coletividades e do espraiamento espaço-temporal da realização artística em detrimento de uma dimensão

individualizante (Laddaga dirá baseada na solidão e no silêncio[7]), tem sido gradualmente enfraquecida.

Essa crença parece ter cedido lugar, no circuito artístico contemporâneo, ao desejo de, por um lado, resgatar obras de artistas que por opressões históricas não tiveram seu trabalho reconhecido ao longo da história da arte, e, por outro, neste mesmo esteio, de garantir o espaço para a produção de novas obras por artistas cujo pertencimento identitário, por diversas vias e através de diferentes mecanismos histórico-políticos, coloca-os em desvantagem na política de circulação das artes. De modo muito geral, podemos intuir que o debate acerca, por exemplo, do caráter colonial das instituições das artes no Brasil, que historicamente deixaram de fora de seus espaços certas vozes e corpos, tem implicado muito mais na ocupação dessas mesmas instituições por artistas que reivindicam essas vozes e corpos do que, talvez, na criação coletiva de projetos paralelos que construíssem um outro, uma alternativa, digamos, heterotópica àqueles espaços[8].

Não irei aprofundar essa questão, nem discutir, por ora, as inúmeras particularidades que engendram essa política das artes baseada na emergência não de coletividades, mas de atores (vozes, corpos, traços, imagens) historicamente excluídos dos sistemas de produção das artes. Neste momento, trago apenas o campo dentro do qual os trabalhos aqui apresentados serão lidos. É importante, no entanto, guardarmos este debate que, mais adiante, nos será fundamental para desenvolver a ideia de políticas do silêncio, essa espécie de partilha negativa da linguagem que marca de modo inflexível a história da América Latina.

b) A desescrita

Tomando os debates apresentados na seção anterior, que apontam para a existência, no contemporâneo, de um campo ampliado da poesia, pós-*medium*, pós-autônomo e pós-

[7] "Certo silêncio e certa solidão são a forma da cena própria do desenvolvimento das artes. Não qualquer silêncio nem qualquer solidão: a solidão e o silêncio do que se encontra em um círculo através do qual passa o que, no presente, deverá ser reencontrado na obra." (LADDAGA, 2012, pp. 44-45)

[8] Andrea Giunta, por exemplo, em seu livro *Feminismo y arte latinoamericano*, deixa bem claro que seus escritos, cujo objetivo principal é trazer à tona obras de arte produzidas por mulheres, historicamente excluídas das narrativas mais tradicionais da história da arte e dos acervos dos principais museus do mundo, e que resultaram na exposição *Mulheres radicais: arte latino-americana 1960-1985* (Pinacoteca, 2018), baseiam-se na arte erudita (GIUNTA, 2018, p. 15), apresentando portanto obras perfeitamente aderidas ao regime estético que Laddaga dizia estar sendo superado a partir dos anos 1970; outras grandes exposições marcantes do cenário da arte contemporânea também operaram procedimentos semelhantes, como *Queermuseu* (Parque Lage, 2018) e *Histórias Afroatlânticas* (MASP, 2018). Eventos e feiras literárias idem.

disciplinar, como uma delimitação do campo de análise desta Tese, realizaremos, nos capítulos seguintes, uma leitura de trabalhos que, mais que oscilar entre os campos da poesia e das artes visuais ou configurar-se como um híbrido entre esses campos, articulam em obra palavra e imagem.

Mas não são todos os trabalhos que produzem essa articulação que interessam à nossa leitura; aliás, com efeito, não chegamos mesmo a nos interessar por trabalhos que articulam, em um sentido positivo, palavra e imagem ou, de modo mais geral, os recursos da linguagem e os recursos da visualidade.

Saliento este ponto porque é possível observar na arte contemporânea um grande número de artistas que recorrem a esse tipo de hibridismo em suas composições; mas, em muitos casos, a operação com escrita e visualidade consiste em tomar uma como ilustração ou explicação da outra, em geral com a imagem ilustrando o texto ou o texto explicando a imagem, ou mesmo em produzir entre as duas uma relação de contiguidade semântica harmônica, ainda que tal contiguidade aponte para uma oposição e não para uma confirmação. É a esse tipo de operação que chamo positiva, pois toma tanto a linguagem quanto a imagem em sua integralidade e estabelece entre as duas uma relação de total correspondência, de completa aderência. Nos trabalhos mostrados abaixo, temos exemplos desse tipo de operação positiva, sendo que cada um realiza essa operação de modo distinto. A artista fluminense Rosana Ricalde, em sua série *Mares* (figura 14), escreve – embora chame sua técnica de desenho – sobre a superfície da tela nomes de diversos mares ao redor do mundo, de tal modo que a caligrafia vai realizando contornos de ondas, em um modo que remete aos *Caligramas* de Apollinaire, lançados em livro em 1918 (no talvez mais conhecido deles, *Il pleut*, os versos parecem cair no papel como gotas de chuva [figura 15]).

Figura 14: Rosana Ricalde. Série *Mares*, 2013.
Fonte: https://murilocastro.com.br/rosana-ricalde/

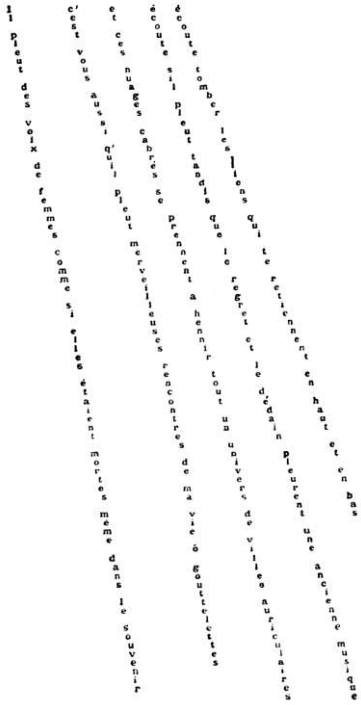


Figura 15: Guillaume Apollinaire. *Il pleut*, 1918.
Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guillaume_Apollinaire_-_Calligramme_-_Il_pleut.png

Tomando a relação entre palavra e imagem a partir da dimensão do traço, isto é, admitindo que há uma possibilidade de equivalência entre o traçado da letra e o traçado do

desenho, esse tipo de operação revela uma coincidência quase sempre absoluta entre o texto e a imagem resultante. O tipo de caligrafia, mais melífluo, utilizado por Rosana, bem como o conjunto de cores escolhidas para sua composição reforçam essa estética positiva da correspondência – tudo na obra é *mar*: significantes, signos visuais, formas, cores.

Boa parte do que se convencionou chamar poesia visual (mas poderíamos pensar em termos como poesia semiótica, e mesmo na poesia concreta ou no poema-processo de Wlademir Dias-Pino) encontra nesse procedimento sua principal chave. Mesmo quando a relação criada entre palavra e imagem não é de uma necessária correspondência semântica (como no caso da tensão vocabular evocada no célebre poema concreto de Augusto de Campos, *Lixo*, de 1965, em que várias palavras "luxo" justapostas, escritas com fonte cheia de detalhes, volteios e reentrâncias, quase barroca, criam um bloco visual que forma o desenho da palavra "lixo" [figura 16]), há sempre ali um modo de pôr a relação entre os signos linguísticos e os signos visuais à disposição da significação, da produção positiva de um sentido. Ferramentas como a tradução intersemiótica, proposta por Julio Plaza (2013), ainda que trabalhem, algumas vezes, desde um desencontro entre dois códigos da linguagem, procuram ainda assim estabelecer alguma aderência entre ambos, reconstruindo pontes de sentidos que possam, ainda que de modo muito frágil, transportar algo de um código para outro.

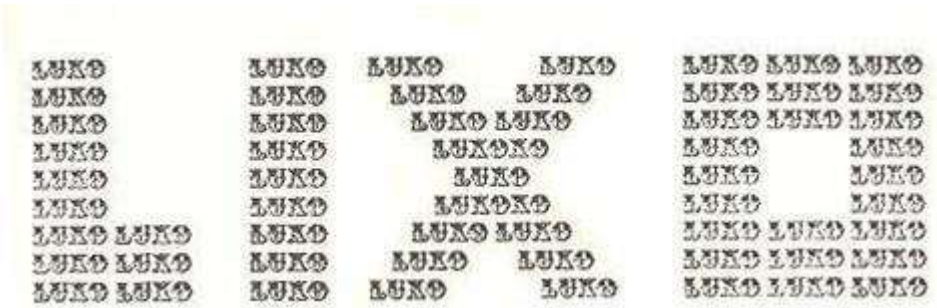

LUXO
LUXO
LUXO
LUXO
LUXO
LUXO
LUXO LUXO
LUXO LUXO
LUXO LUXO
LUXO
LUXO
LUXO
LUXO
LUXO

Figura 17: Jonathas de Andrade. *Educação para adultos*, 2010.
Fonte: https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/educacao-para-adultos

Tomando como matriz cartazes educacionais utilizados nas décadas de 1970 e 1980 no Brasil para o processo de alfabetização, encontrados pelo artista nos objetos de sua mãe, que havia sido educadora naquela época, Jonathas aplica o método pedagógico de Paulo Freire em reuniões com mulheres analfabetas durante um mês, de onde resultam novos cartazes. Os cartazes originais, à guisa de cartilhas, apresentavam um quadro com uma imagem acima da palavra correspondente à imagem, estabelecendo entre palavra e imagem a relação de completa aderência de que falamos acima (figura 17).

Jonathas observa, contudo, como essa relação de correspondência é, de alguma forma, arbitrária e, portanto, construída, seja através de uma perspectiva contextual/circunstancial ou estilística/poética; desse modo, cria outros quadros (figura 18) em que a correspondência entre a palavra e a imagem é desconcertada. Assim como no já mencionado *Lixo*, de Augusto de Campos, ainda que criando uma tensão, um conflito entre o sentido da palavra e o sentido da imagem, Jonathas ainda assim opera a partir desses sentidos para desenvolver sua poética.

Figura 18: Jonathas de Andrade. *Educação para adultos*, 2010.
Fonte: https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/educacao-para-adultos

Se admitirmos que o objeto livro está histórica e materialmente associado ao campo do literário, uma categoria como a de "livro de artista", ainda que não necessariamente articule palavra e imagem, também se situa na fronteira entre a literatura e as artes visuais. O teórico e crítico Paulo Silveira, em sua Tese de Doutorado (2008), realiza um longo estudo acerca dessa categoria, que é muito heterogênea, a partir de um duplo sentimento que, segundo sua observação, os artistas que realizam livros nutrem pelo objeto-livro: a ternura e a injúria. Para Silveira, trata-se sempre, de algum modo, e às vezes simultaneamente, de aderir à lógica do livro tal como tem sido estabelecida pela tradição, e recusá-la seja pela subversão ou mesmo pela destruição de alguns de seus princípios. Traçando uma genealogia que vai desde *Un coup de dés*, de Mallarmé, publicado pela primeira vez em 1897, momento em que o poeta incorpora, segundo o autor, pela primeira vez, os brancos da página do livro como elemento significativo para o poema, até as mais radicais manifestações contemporâneas de livros de artista, em que a palavra é de todo suprimida da composição e o formato apenas vagamente remete ao do livro tradicional, passando pela poesia concreta, pelo poema-processo e pela poesia visual, o autor situa o livro de artista como "centro geográfico 'oficial' entre a arte e a literatura" (SILVEIRA, 2008, p. 160). De todo modo,

ainda que em alguns momentos destaque os “buracos” (literais e simbólicos) que os artistas realizam no objeto livro, Paulo Silveira toma, via de regra, os aspectos composicionais das artes visuais e da literatura em sua dimensão positiva, isto é, tal como consolidados histórica e esteticamente, para especular sobre possibilidades de formatos híbridos.

Há, entretanto, um outro tipo de operação possível para articular linguagem e imagem, que é tomando-as desde sua falha, desde seu avesso, de seus lugares de ausência. A essa relação negativa entre palavra e imagem, que observei sendo buscada por uma quantidade de artistas, chamei *desescrita*. Assim, meu interesse se direcionou para artistas que, utilizando elementos da escrita, produziam nela um reviramento. Não se tratava de uma negação da escrita (uma não-escrita), mas de um modo muito particular de entregar a obra de arte ao avesso constitutivo de toda a escrita.

O filósofo Jacques Derrida, em texto sobre a poética de Edmond Jabès, poeta egípcio de origem judaica, afirma que “a ausência é a permissão dada às letras para se soletrarem e significarem, mas é também, na torção sobre si da linguagem, o que dizem as letras: dizem a liberdade e a vacância concedida, o que elas ‘formam’ ao fechá-la na sua rede” (DERRIDA, 2012, p. 237). Retornando a um grau zero da escritura, anterior ao significado, a desescrita é aquilo que desinstrumentaliza a língua pela ausência de sentido imediato, mas, em vez de oferecer possibilidades múltiplas de significação, funda-se numa espécie de aporia, em um impasse, em uma ausência quase definitiva de acesso. Jean-Luc Nancy diz que “o sentido de ‘poesia’ é um sentido sempre por fazer”, já que o sentido de que se trata, em poesia, é sempre aquele do “acesso a um sentido a cada vez ausente e adiado” (NANCY, 2013, p. 416). A desescrita, assim, é essa ausência de sentido permitida à linguagem, quando manipulada dos modos que fazem alguns artistas, que não se configura como *déficit*, como falta, mas exatamente como potência de formulação de outros sentidos, de fabulação de um outro da linguagem.

As obras que materializam o conceito de desescrita são aquelas em que as camadas de silêncio ganham plasticidade, por meio de diversos recursos, tais como os espaços em branco, a transparência, os furos, o ato de apagamento. Tais recursos plásticos adquirem, na desescrita, uma dimensão corporal, ou porque são produzidos a partir de um investimento do corpo do artista ou porque requerem, para sua fruição, uma implicação do corpo do espectador. Vejamos alguns exemplos.

A série *Objetos gráficos* da artista Mira Schendel consiste em uma quantidade de telas que “flutuam” pelo espaço expositivo presas por fios de náilon (figuras 19 e 20),

compostas por uma série de signos gráficos, letras, algarismos, datilografados ou adesivados, e outros símbolos não-gráficos, mas que remetem a espécies de rabiscos, manuscritos por Mira, dispostos sobre uma folha de papel de arroz prensada por duas camadas de acrílico, sobre as quais também são inseridos alguns símbolos.

Essa série nos oferece três caminhos plástico-matérico-visuais para pensar a desescrita; o primeiro deles é a transparência dos suportes da obra. O papel de arroz e o papel japonês, suportes utilizados por Mira, são extremamente frágeis e levemente translúcidos, permitindo ver sem dificuldade (sobretudo quando bem iluminados pelos holofotes de um espaço expositivo) o outro lado, e as folhas de acrílico que prensam o papel também são transparentes, de uma transparência matérica muito específica e muito diferente, segundo as palavras da própria artista, do que, por exemplo, a do vidro ("a transparência que caracteriza o acrílico é aquela falsa transparência do sentido explicado. Não é a transparência clara e chata do vidro, mas a transparência misteriosa da explicação, de problemas" [SCHENDEL, 1996, p. 256]). O segundo é a materialidade da letra, dissociada da formulação de um vocábulo inteligível para a língua. Para a ideia de desescrita, é fundamental que a operação com a linguagem resulte em algo radicalmente diferente da linguagem corrente, sendo quase sempre relevante que se suprima o protagonismo da relação significante-significado, retomando contribuições como as de Isidore Isou, poeta que se autoproclamou arauto do último fôlego vanguardista com seu Letrismo, e mesmo uma lateral visada psicanalítica a partir do célebre enunciado de Lacan segundo o qual o exemplo mais puro do significante é a letra. Mira Schendel, em seus *Objetos gráficos*, recorre a uma poética que embaralha as letras e outros símbolos gráficos de modo a produzir não um sentido, mas, como apontou o crítico Ricardo Fabbrini (2002), uma "pura entropia"; nesse sentido, cabe apontar o equívoco de certo impulso crítico de olhar para a obra de Mira Schendel tentando "juntar as letras", como em um caça-palavras, de modo a produzir, a qualquer custo, algum significado (como se pode ver na figura 19, é importante resistir ao ímpeto de juntar as letras do canto inferior direito para formar a palavra "palavra", como se se tratasse de uma decifração metalinguística), quando o que se busca com a desescrita é exatamente a potência da letra sem a palavra, ou da letra de uma palavra ainda porvir.

Figura 19: Mira Schendel. *Objetos gráficos*, 1967.
Fonte: https://www.moma.org/collection/works/108826

Figura 20: Mira Schendel. *Objetos gráficos* (vista de exposição), 1967.
Fonte: https://br.pinterest.com/pin/1970393567332852/

Por fim, o terceiro caminho é a profundidade, tanto na instalação composta por várias telas como no interior mesmo de uma tela, a princípio bidimensional, manifesta pela opacidade da letra em relação à transparência dos suportes. É como se, imergindo na instalação de Mira, fosse possível decompor as camadas da obra – letra sobre acrílico sobre letra sobre papel de arroz sobre letra sobre acrílico sobre letra –, sendo possível sempre ver o outro lado, o que confere à obra a ideia de reviramento ao avesso e a implicação corporal tanto da artista (que fez as suas intervenções repetidamente sobre várias camadas de suportes) quanto do público (que, para perfazer a experiência da obra, precisa caminhar por dentro da instalação, submetendo-se aos avessos das letras e demais grafismos).

A obra do poeta Wlademir Dias-Pino, que teve protagonismo em movimentos como o Concretismo, o Neoconcretismo e o poema-processo (do qual foi o fundador e o principal

representante até a sua morte em 2018) e foi um importante agente na consolidação de um campo para uma poesia visual no Brasil[9], também pode ser considerada um exemplar de desescrita. Não vamos abordar toda a complexa trajetória do poeta, ou sua particular visão a respeito da poesia visual, mas cabe mencionar alguns pontos específicos de seu trabalho que ajudam a explicar melhor a ideia de desescrita (ou melhor, que encarnam em obra alguns aspectos desse conceito) e que se encontram muito bem representados no trabalho *A Ave*, livro-poema iniciado por Dias-Pino em 1948 (figura 21).

De início, cabe citar a definição do próprio Wlademir sobre a ideia de poema-livro, fundamental para distanciar sua obra da noção de livro-de-artista, de que falamos acima, que parece categorizar toda uma tipologia muito heterogênea de trabalhos que, contudo, manifestam plasticamente aquela relação amistosa entre os campos da literatura e das artes visuais que não nos interessa tanto. Diz ele:

> O Inferno de Dante é um poema-livro. A condição de poesia-poema (um longo poema) é que impôs um todo ao livro, no caso de Dante. Já no livro-poema é a expressão do próprio material usado no livro: a paginação, a página em branco, as permutações de fôlhas, o ato de virar as páginas, a transparência do papel, o corte, os cantos, etc. (DIAS-PINO, 1971, s/p).

Ora, mais uma vez, como em Mira Schendel, comparece aqui um respeito muito específico do artista em relação à dimensão material da escrita; mais do que isso, nesse caso, são os lugares de ausência, objetos de nosso interesse, que ocupam a centralidade das preocupações materiais do escritor. Seria necessário ter o livro, manuseá-lo, vasculhar seus interiores à procura tanto de seu dentro quanto de seu fora, para ter a possibilidade da experiência completa de sua leitura, porque as palavras de que o poema é composto, aquilo que Wlademir chama ironicamente de "slogan" do poema ("A ave voa dentro de sua cor / Polir o voo mais que a um ovo / Que tatear é seu contorno? / Sua aguda crista completa a solidão / Assim é que ela é teto de seu olfato / A curva amarga seu voo e fecha um tempo com sua forma"), apenas dão notícias do início de um longo processo de escrita-leitura que vai se perfazendo à medida que o leitor vai acessando o objeto livro desde as suas frestas. A figura 21 aqui reproduzida dá algo da dimensão material do livro, fundamental para a experiência de sua leitura.

[9] Mais recentemente, Dias-Pino teve sua produção mais sistematicamente absorvida pelo campo das artes visuais, com trabalhos adquiridos por importantes museus de arte (como o MAR, que realizou inclusive uma grande exposição retrospectiva de sua obra em 2016) e participação na Bienal de Artes de São Paulo no mesmo ano.

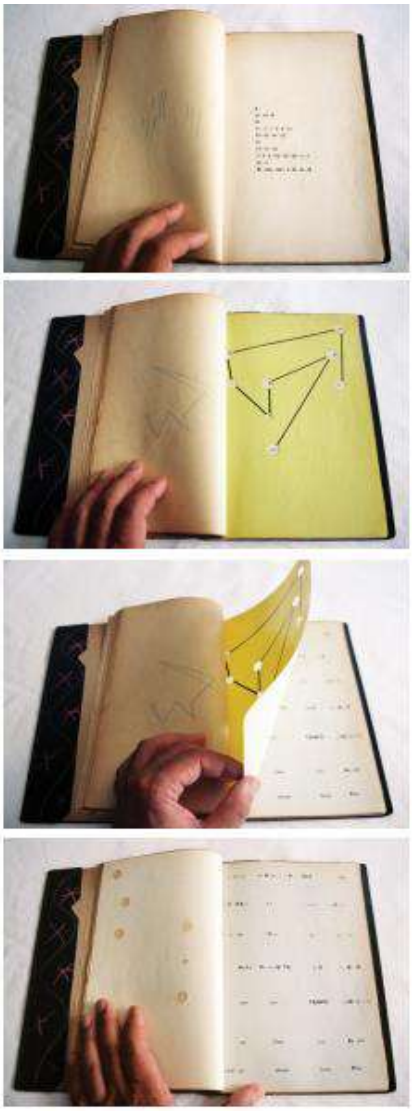


Figura 21: Wlademir Dias-Pino. *A ave*, 1956.
Fonte: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/172849

Mais adiante em sua carreira, Dias-Pino assumiria uma postura mais radical a respeito da utilização de palavras em sua poesia, chegando mesmo, em alguns momentos do poema-processo, a romper com o código alfabético ("O CÓDIGO ALFABÉTICO É, POR CERTO, O INSTRUMENTO MAIS CRUEL QUE O HOMEM JÁ INVENTOU" [DIAS-PINO, 2010, s/p], registra o poeta, assim mesmo, em garrafais, logo nas primeiras páginas do catálogo de sua exposição retrospectiva). Como já salientamos, a negação da palavra está, de alguma maneira, no horizonte conceitual da ideia de desescrita, mas, ainda assim, em nossa leitura são os "furos" e a transparência das camadas de seus livros-poemas que constituem os "lugares de ausência" que estão por trás da desescrita.

Tomando essas contribuições formais oferecidas pelos dois artistas, a desescrita tornou-se uma chave para entrar na leitura de diversos trabalhos de artistas que produziam reviramentos na linguagem, de modo a manifestar plasticamente o silêncio como potência de uma palavra por vir, o não-dizer como possibilidade de dizer algo novo. Tal chave consistia em olhar para o trabalho de artistas-poetas contemporâneos que relacionassem escrita e visualidade pela via negativa, buscando, do ponto de vista formal, elementos que funcionassem como lugares de ausência, para considerar que residia nesses lugares a potência de ressignificação político-poética do mundo.

É fundamental, contudo, para desenvolver a hipótese central desta Tese, a de que há políticas do silêncio que regulam o modo como o silêncio pode ser manifestado em obra revelando uma potência ou uma impotência da linguagem, tensionar os conceitos de silêncio e de potência, para que possamos destrinchar de modo mais apropriado seus significados. Sendo assim, propomos a seguir um debate teórico mais aprofundado sobre esses conceitos, para que possamos, então, nos debruçar sobre as obras dos artistas que, enfim, nos interessam.

c) O silêncio na dialética presença-ausência

Em "A linguagem indireta e as vozes do silêncio", Maurice Merleau-Ponty retoma a linguística dos signos de Saussure para observar que a linguagem se constitui sobretudo do intervalo que se interpõe entre os signos, na medida em que, sozinho, um signo nada pode dizer; é apenas colocando um signo em relação a outros que o fio discursivo pode ser elaborado, possibilitando a significação. "Dizer", escreve ele, "não é colocar uma palavra sob cada pensamento" (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 66), como se se tratasse, com o jogo da linguagem, de uma operação de sucessivas decifrações, decomponíveis analiticamente, ao cabo das quais o sentido se nos apresentaria irretocável.

> Ao contrário, por vezes temos a impressão de que um pensamento foi *dito* – não substituído por índices verbais, mas incorporado nas palavras e tornado disponível nelas – e por fim há um poder das palavras, porque, trabalhando umas contra as outras, são perseguidas à distância pelo pensamento como marés pela lua, e nesse tumulto evocam o seu sentido muito mais imperiosamente do que se cada uma delas restituísse somente uma significação enfraquecida da qual seria o índice indiferente e predestinado (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 66).

Essa noção de que é no intervalo entre as palavras, e não nas próprias palavras, que reside a possibilidade de elaboração de um sentido na linguagem foi central para a ideia de "desescrita", apresentada acima. Merleau-Ponty chega mesmo a apontar para lugares de ausência menos tácitos no jogo da linguagem, como quando certas elisões, aderidas às normas de algumas línguas, funcionam como se palavras fossem (o exemplo dado é o pronome relativo "que", que colocado no francês, e no português, na sentença "l'homme que j'aime", "o homem que eu amo", não consta no inglês "the man I love", e, contudo, está expresso, mas, "em vez de sê-lo por uma palavra, é por um branco entre as palavras que passa a fazer parte da linguagem" [MERLEAU-PONTY, 2013, p. 65]), para concluir que "a ausência de signo pode ser um signo" (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 66). Isto porque, para Merleau-Ponty, se se tratasse, com a linguagem, de realizar "essa correspondência [de um significante com um significado, retomando Saussure, ou de uma palavra com uma coisa] ponto por ponto que sempre temos em vista", teríamos que acreditar na ideia de uma expressão completa, "de um *texto original* de que a nossa linguagem seria a tradução ou a versão cifrada" (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 65). E tal ideia não se sustenta na análise do filósofo, para quem a linguagem é sempre indireta, alusiva, "e é, se se preferir, silêncio" (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 65).

O modo como isso se manifesta na linguagem expressiva, ou criativa, ou poética, será analisado, ao longo do texto do filósofo, na poesia e na pintura, o que explica em parte sua relevância para nossa ideia de "desescrita", que busca justamente os lugares de ausência de uma escrita expandida, na fronteira entre a poesia e as artes visuais. Contudo, é importante destacar que Merleau-Ponty está interessado, com sua leitura, em pensar uma fenomenologia da percepção, destrinchando as relações entre a percepção e as diversas formas de expressão – daí a amplitude de seu empreendimento de pensar a poesia e a pintura – e não em produzir pontos de tangência entre uma e outra forma de expressão. Ademais, o olhar fenomenológico para uma imagem nem sempre é capaz de apreender certas potencialidades de algumas obras de que iremos tratar nesta tese. Ou seja, não estamos apresentando a abordagem merleaupontyana como uma chave para leitura dos trabalhos que aqui mostraremos, que ultrapassam o estatuto da imagem e se inscrevem, como vimos na Introdução, em uma política do corpo; mas as pistas que ele nos oferece para pensar uma pintura, a partir do intervalo entre os signos de que tal composição é composta (portanto de modo análogo a como ele concebe a linguagem, pois se trata, em seu texto, de conceber a pintura como uma

linguagem), nos guiam para a ideia de que também uma composição visual é constituída de seus silêncios.

Alberto Tassinari, lendo o texto de Merleau-Ponty, indica o valor *diacrítico* que um signo possui para o filósofo, tanto o signo linguístico quanto os signos visuais, isto é, aponta para o fato de que, segundo Merleau-Ponty, os signos são incapazes de operar separadamente, pois são todos distintivos: separadamente não têm valor porque só funcionam alterando o todo a que pertencem.

> O valor diacrítico do signo linguístico, isto é, o fato de um signo – seja um fonema na palavra, seja uma frase ou um capítulo num romance – só exibir seu peso na significação de acordo com a posição que ocupa numa cadeia de signos, também se encontra, desse modo, na pintura. (TASSINARI, 2013, p.159-160)

Seria então, na leitura de Tassinari, desse intervalo entre os signos, ou, como quer Merleau-Ponty, do não-dito de que aquilo tudo que é dito é também constituído, que é feito um estilo. "Troque-se uma palavra, seu lugar entre as pausas de um verso, e o poema desaba" (TASSINARI, 2013, p. 159), diz ele sobre o valor diacrítico do signo verbal; e sobre o valor diacrítico do signo visual: "Silenciosa, a pintura tem sua voz (...), pois uma única pincelada muda todo um quadro" (TASSINARI, 2013, p. 160).

A ideia de que os signos que constituem uma composição, seja visual ou escrita, ocupam um lugar específico e determinado dentro da obra, e que tal determinação segue as exigências internas da obra e organiza as cadeias de sentido ali produzidas, está presente na leitura que Merleau-Ponty faz de uma tela de Renoir. Chamada *A lavadeira*, a tela impressionista pintada em 1891 retrata uma mulher lavando roupas à beira de um regato azul. Se o Impressionismo marca o momento em que os pintores abandonam seus ateliês e vão "a campo" realizar suas pinturas, Merleau-Ponty observa como esse "campo" não está relacionado à exigência da verdade do mundo, mas a uma exigência diferente, aquela da composição mesma da obra – porque Renoir pinta o regato de sua tela observando o azul do mar. A procura do pintor ao observar o mundo não é no sentido de uma correspondência naturalista, mas no sentido de, observando as cores (ou os demais signos visuais) que o mundo oferece, encontrar aquela que a composição demanda. Trata-se, portanto, de uma exigência estilística, e é por isso que Tassinari aponta para o fato de que uma única pincelada pode mudar todo um quadro, porque há um *modo* com que o pintor realiza o encadeamento dos signos que interfere diretamente na composição final – assim como há um modo com que o escritor realiza o encadeamento das palavras na composição do poema. E esse

encadeamento só é possível se se considerar que há, de fato, um intervalo entre os signos, e que tal intervalo é igualmente dotado da capacidade de produzir significação.

Talvez esteja carregado de certo preciosismo estilístico o enunciado segundo o qual o poema desabaria se fossem trocadas as ordens das palavras ou dos versos em seu interior, mas isso apenas se considerarmos que se trata, com esse enunciado, de destacar um rigor da composição, por um lado, e certa sacralidade da escritura, por outro. Parece que o que Tassinari está destacando na leitura de Merleau-Ponty é justamente o aspecto poroso da composição. Com "e o poema desaba", parece-nos que Tassinari está querendo dizer: "e o poema deixa de ser *aquele* poema e torna-se outro" – pois, insistimos, não é de cada signo em si, não é do fato de aqueles signos existirem no interior de um bloco que irrompe um sentido para o texto, mas justamente do fato de que, somente por haver um intervalo entre os signos, há a possibilidade de colocá-los, cada um, em relação entre si e com o todo da composição. Ou seja, se para Merleau-Ponty toda criança que aprende a falar tem em si um Balzac em potencial, uma vez que domina o léxico da língua, o texto literário é uma das atualizações dessa potência – por isso, o que difere um texto de outro, ainda que se valendo dos mesmos signos, é a disposição desses signos no branco da página, isto é, o que produz o estilo de cada autor não são tanto os signos que ele escolhe utilizar, mas os lugares de ausência que se interpõem entre esses signos.

A "desescrita", mais do que um conceito ou uma certa categoria poética, tornou-se uma espécie de ferramenta crítico-teórica, uma chave para entrar nesses lugares de ausência e desbravar o avesso da linguagem que certos trabalhos de artistas que operam no limiar entre poesia e artes visuais dão a ver. A partir da compreensão de que a potência poética de um texto advém justamente de seus silêncios, passei a me interessar por trabalhos que articulassem a escrita e a visualidade de modo a manifestar, de alguma forma, esses silêncios e essas ausências. Mas como localizar na escrita, em primeiro lugar, e em seguida na escrita expandida, esses lugares de ausência?

Há basicamente três textos importantes para nossa análise em que o filósofo italiano Giorgio Agamben elabora uma espécie de teoria do poema, procurando os lugares onde é possível flagrar o poético em um poema, isto é, buscando o que constituiria o poema enquanto tal, o que o faria diferir, em última instância, da prosa. São eles "Ideia da prosa" e "Ideia da cesura", ambos constantes do livro *Ideia da prosa*, publicado originalmente em 1985, e "O fim do poema", texto originalmente apresentado em um colóquio, em 1995, na Universidade de Genebra, e publicado no ano seguinte no volume *Categorias italianas.*

Estudo de poética e literatura[10]. Nesses textos, Agamben se ocupa de pensar o que ele chama de os "institutos poéticos" a partir de desdobramentos da definição de Paul Valéry, segundo a qual o poema seria uma permanente hesitação entre som e sentido. Se Agamben aponta "que Jakobson glosa nos seus estudos de poética" (AGAMBEN, 2002, p. 142) a definição de Valéry, podemos dizer que tal definição é tomada nos textos de Agamben aqui referidos como uma espécie de mote, sobre o qual ele vai trabalhando, considerando que se trata sempre, no poema, de alguma "desconexão entre o elemento métrico e o elemento sintático" (AGAMBEN, 1999, p. 32), como dito em um dos textos, ou de alguma "oposição entre um limite métrico e um limite sintático" (AGAMBEN, 2002, p. 142), como se lê em outro.

No já referido livro de Renato Rezende e Roberto Corrêa dos Santos, são elencados, de forma resumida, esses institutos poéticos definidos por Agamben:

> o fim do poema (ou seja, o verso final, que se lança no silêncio), a versura (o ponto de suspensão da virada de um verso para outro – como o arado que sobe no final do campo, para retornar abrindo novo sulco – momento decisivo do enjambement), a cesura (pausa embutida no interior do verso), a rima e o enjambement (REZENDE & SANTOS, 2011, p. 113).

A metáfora que liga o verso ao campo de plantio, levantada na citação acima, não é fortuita, e caberia aqui trazer a figura do bustrofédon, mencionada muito rapidamente por Agamben em "Ideia da prosa" ("O enjambement traz, assim, à luz o andamento originário, nem poético, nem prosaico, mas, por assim dizer, bustrofédico da poesia" [AGAMBEN, 1999, p. 32]). Composta de radicais gregos que significam "boi" e "estrofe" (ou "volta"), a palavra bustrofédon designa um antigo sistema de escrita em que o texto não era interrompido no limite da página (ou melhor, para não cometer anacronismos, no limite de qualquer que fosse o seu suporte) para ser novamente reiniciado na linha seguinte, mas era continuado através de um meio giro para a linha seguinte, na direção oposta (e de forma espelhada) – imitando assim o trajeto de um arado puxado por bois em um campo de plantação. Pois, ao chegar ao limite do campo, o arado não cessa de produzir os sulcos na

[10] Além desses três textos, autores como Alberto Pucheu, em ensaio intitulado "Do começo ao fim do poema" (2009, p. 24), e Peter Pál Pelbart, em seu artigo "A potência de não: linguagem e política em Agamben" (2017, p. 123), identificam ainda o texto "O cinema de Guy Debord" como outro exemplar desse mesmo empreendimento. Neste texto, Agamben trabalha o que chama de "paragem" como uma espécie de equivalente audiovisual da "cesura". Como esclarece Pucheu, "Este texto é a transcrição – revista por Agamben – de uma conferência pronunciada em um seminário consagrado a Guy Debord, com uma retrospectiva de seus filmes, durante a 6ª Semana Internacional de Vídeo, em Genebra, no ano de 1995. Com 3 outros artigos, este texto foi publicado no livro, no momento indisponível para venda, intitulado *Image e Mémoire*" (PUCHEU, 2009, p. 24).

terra para depois retornar de volta ao início do campo na linha seguinte; ele dá a volta e continua a produzir os sulcos na outra direção, e assim sucessivamente, até o final do campo. Esse meio giro, que, no bustrofédon, é composto por palavras escritas, que liga uma linha à seguinte, na escrita moderna, é suprimido, dando lugar a uma quebra, uma interrupção no fluxo da escrita, tanto na prosa quanto na poesia (embora na poesia o lugar dessa quebra seja determinado pelo poeta, enquanto na prosa a quebra é automática). O que Agamben observa, com argúcia, é que se, na prosa, esse gesto de suspensão se orienta para diante, na poesia ele se volta para trás (justamente para o verso):

> A *versura*, que, embora não referenciada nos tratados de métrica, constitui o cerne do verso (e cuja manifestação é o *enjambement*), é um gesto ambíguo que se orienta ao mesmo tempo para duas direções opostas, para trás (verso) e para diante (prosa). Esta suspensão, esta sublime hesitação entre o sentido e o som, é a herança poética que o pensamento deve levar até o fim. (AGAMBEN, 1999, p. 33)

Se esse ponto de suspensão constitui, para Agamben, o cerne do verso, e o enjambement é a sua manifestação, não é de espantar que o filósofo considere este, talvez, o instituto poético mais importante: "É um fato sobre o qual nunca se refletirá o suficiente que nenhuma definição do verso é plenamente satisfatória", dirá Agamben, "exceto aquela que assegura a sua identidade em relação à prosa através da possibilidade do *enjambement*" (AGAMBEN, 1999, p. 30).

É o *enjambement* que, além de manifestar a suspensão (ou a ausência) em que consiste a *versura*, sendo apenas possível, portanto, na escrita poética, flagra de forma mais notória a "permanente hesitação entre som e sentido" de que fala Valéry. O modo como o poeta organiza e dispõe as palavras de que é feito seu poema nos versos, sendo possível quebrar a continuidade sintática de uma frase em dois ou mais versos, pode produzir uma quantidade de sentidos diversos para o poema, que ultrapassam os sentidos que a frase poderia ter se não fossem essas suspensões. Mesmo quando não há *enjambement*, o que é perfeitamente possível e mesmo corriqueiro na poesia, é a possibilidade de haver o enjambement (ou seja, um *enjambement* em potencial, ou um *enjambement* em ponto zero) que constitui, para Agamben, a possibilidade mesma de existência do verso.

Pode-se dizer que se trata, na poesia, nessa permanente hesitação (e Agamben não deixará de apontar o aspecto psicológico de que a palavra "hesitação" é, inevitavelmente, dotada) entre som e sentido manifestada pelo *enjambement* (mas também pelos outros institutos poéticos), de uma espécie de dialética entre a mancha negra do poema e o branco

da página, ou, se preferirmos, uma dialética entre presença e ausência, que é sempre arranjada pelo poeta.

Retomando as considerações de Alberto Tassinari sobre o texto de Merleau-Ponty discutidas acima, parece ser nesse sentido que o crítico diz que o poema desaba se uma palavra for retirada ou realocada no interior da composição, alterando, assim, o arranjo estabelecido pelo poeta entre as palavras e os silêncios de que um poema é feito.

Todos os institutos poéticos apresentam-se em um lugar de ausência – ou, para utilizar as expressões de Agamben, de hesitação, de suspensão, de desconexão. Mesmo a rima, que a princípio manifestaria puramente uma aderência sonora entre duas palavras, encontra sua potência maior quando aproxima, pela semelhança sonora, palavras entre as quais se interpõe um abismo de sentido – sendo, portanto, neste abismo, e não na aderência, que se localiza o poético.

> Todos os institutos da poesia participam dessa não-coincidência, desse cisma entre som e sentido: e a rima não menos do que a cesura. Pois o que é a rima senão um descolamento entre um evento semiótico (a repetição de um som) e um evento semântico, que induz a mente a requerer uma analogia de sentido lá onde nada pode encontrar além de uma homofonia? (AGAMBEN, 2002, p. 142-143)

Finalmente, pensando sobre o fim do poema, Agamben coloca em questão o fato de que, sendo o *enjambement* aquilo que define a possibilidade do verso, e sendo a rigor impossível no último verso de um poema a existência de um *enjambement*, talvez o último verso do poema aponte para o impasse de não ser efetivamente um verso, de se encaminhar, de alguma forma, para a prosa, na medida em que, não possibilitando o *enjambement* nem abrindo qualquer ponto de suspensão de *versura*, esse verso finalmente manifestaria uma perfeita aderência entre a série semiótica (sonora ou gráfica) e a série semântica. Mas parece resolver o impasse recorrendo, então, a uma citação de Dante, de um tratado chamado *De vulgari Eloquentia*, em que o poeta, analisando justamente as terminações dos versos, diz que as mais belas terminações são aquelas que "caem, com a rima, no silêncio" (apud AGAMBEN, 2002, p. 146). Utilizando um poema do próprio Dante, Agamben demonstra como a utilização de um esquema de rimas, em uma estrofe de cinco versos, em que o primeiro dos cinco versos termina em uma rima não-relacionada e os quatro seguintes mantém, de dois em dois, um esquema de rimas emparelhadas, faz com que o verso final produza isso que ele chama de uma "queda para o silêncio" ("a dupla intensidade que anima a língua não se aplaca numa compreensão última, mas se abisma, por assim dizer, no silêncio numa queda sem fim" [AGAMBEN, 2002, p. 146-147]):

> Tudo transcorre como se o verso que, ao fim do poema, irreparavelmente se arruinava no sentido se ligasse estreitamente ao seu *rhyme-fellow*, e assim optasse por se precipitar com ele no silêncio. Isto significaria que o poema cai marcando mais uma vez a oposição entre o semiótico e o semântico, assim como o som parece para sempre consignado ao som e o sentido entregue ao sentido (AGAMBEN, 2002, p. 146).

Embora essa espécie de teoria do verso, em que Agamben situa o poético (os institutos poéticos) em lugares de ausência, possa sugerir que o filósofo esteja defendendo, como, aliás, nos parece que seja de fato o caso de Merleau-Ponty em "A linguagem indireta e as vozes do silêncio", que há uma grande potência da linguagem no não-dito, ou que, em outros termos, o silêncio é capaz de falar tanto quanto as palavras (mote fundamental para a formulação da minha ideia de "desescrita"), as últimas frases de "O fim do poema" levam a complexificar um pouco o modo como, para Agamben, dizível e indizível se relacionam na experiência da linguagem. Pois após dizer que o poema "se abisma, por assim dizer, no silêncio numa queda sem fim", Agamben conclui que "deste modo, o poema desvela o escopo da sua orgulhosa estratégia: que a língua consiga no fim comunicar ela própria, *sem restar não dita naquilo que diz*" (AGAMBEN, 2002, p. 147, grifo meu). O parágrafo seguinte, que encerra o texto e está todo entre parênteses (pois se trata, mesmo, de um assunto lateral em relação ao resto do ensaio), retoma uma sentença de Wittgenstein que diz que "a filosofia deve-se apenas propriamente poetá-la" (apud AGAMBEN, 2002, p. 148), para marcar os modos distintos com que, a princípio, o discurso da poesia e o discurso da filosofia operam a relação entre som, sentido e pensamento (ou, se preferirmos, entre linguagem e pensamento):

> (Wittgenstein escreveu certa vez que "a filosofia deve-se apenas propriamente poetá-la" (...). Talvez a prosa filosófica, ao fazer-se como se o som e o sentido coincidissem no seu discurso, se arrisque a decair na banalidade, se arrisque portanto a faltar com o pensamento. Quanto à poesia, pode-se dizer, ao contrário, que está ameaçada por um excesso de tensão e de pensamento. Ou, talvez, parafraseando Wittgenstein, que a "a poesia deve-se apenas propriamente filosofá-la"). (AGAMBEN, 2002, p. 148)

Embora, como dissemos, lateral em relação ao restante do ensaio, dedicado a pensar a terminação dos poemas como instituto poético, essa passagem liga-se à frase anterior que indica como maior estratégia do poema o fato de articular a língua de modo que ela não permaneça não dita naquilo que diz, ou seja, no fato de que a língua seja capaz de realizar plenamente sua própria experiência, remetendo a um debate que Agamben havia levantado alguns anos antes, em textos escritos entre 1989 e 1990 (considerando que "O fim do poema"

é a transcrição de uma conferência dada em 1995), que o filósofo Claudio Oliveira (2020) apontou girar em torno da ideia de *experimentum linguae*. Trata-se da ideia de que a filosofia (e teríamos que dizer, considerando o parágrafo citado, mas também o pensamento de Agamben como um todo, também a poesia) consiste em fazer experiência da língua – não em fazer *uma certa* experiência da língua, mas em fazer a experiência mesma do fato de que se fala, do fato de que há linguagem.

Em texto traduzido por Claudio Oliveira, transcrição de uma conferência de 1990 intitulada exatamente "*Experimentum linguae*", Agamben aponta com clareza sua tese, em torno da qual parecem girar outros textos da mesma época (dentre os quais "O silêncio das palavras", introdução de 1989 a um livro de entrevistas da poeta austríaca Ingeborg Bachmann e "*Experimentum linguae*", introdução da edição francesa de 1989 de *Infância e história*):

> A tese que eu proponho e que está no centro de minha exposição é que a filosofia é literalmente um *experimentum linguae* e que esse *experimentum*, essa experiência da língua, é o fato constitutivo do que nós chamamos de filosofia, no sentido de que a possibilidade e a legitimidade do *experimentum* coincide com as do pensamento. A filosofia é possível se o *experimentum* é possível. Pensar quer dizer: se arriscar no *experimentum linguae*. (AGAMBEN, 2018, p. 6)

Embora esteja certo que, como aponta Oliveira, "o modo como Agamben chega até o sintagma [*experimentum linguae*], em cada um dos textos que listamos acima, é sempre, a cada vez, muito singular" (OLIVEIRA, 2020, p. 156), há um conjunto de referências a certos autores (o já referido Wittgenstein, mas também Heidegger e Benjamin) que comparecem em todos os textos, e que vão interessar à nossa análise em um ponto muito preciso: aquele em que Agamben recusa uma leitura segundo a qual a experiência da linguagem se faz através de uma *sigética*, ou seja, da possibilidade de falar através do silêncio.

Pois se, por exemplo, na introdução de *Infância e história*, Agamben retoma Heidegger quando, em suas palestras sobre *Essência da linguagem*, ele diz que fazemos a experiência da linguagem "somente lá onde os nomes nos faltam, onde a palavra se parte em nossos lábios" (AGAMBEN, 2005, p. 13), será para contrapô-lo à sua própria aposta em uma ideia de "infância", que será trabalhada ao longo do texto, pensada não em seu sentido corrente como um momento cronológico do desenvolvimento da vida dos indivíduos, mas como o momento anterior à entrada do indivíduo na linguagem, isto é, quando o indivíduo encontra-se ainda sem fala (in-fans), ou sem voz, ou sem linguagem (compreendendo um longo percurso em que o autor, desde *A linguagem e a morte*, procura articular *phoné* e *logos*,

ou voz e linguagem, no qual não vamos nos aprofundar aqui, por ora): "A aposta da infância é que, ao contrário, seja possível uma experiência da linguagem que não seja simplesmente uma *sigética* ou uma insuficiência dos nomes, mas da qual se possa, ao menos até certo ponto, indicar a lógica e exibir o lugar e a fórmula" (AGAMBEN, 2005, p. 13). Desta forma, o conceito de infância em Agamben compreende uma experiência da língua na qual os limites da linguagem não são buscados fora da linguagem, no silêncio, no indizível, no inefável, mas numa "experiência da linguagem como tal, na sua pura auto-referencialidade" (AGAMBEN, 2005, p. 12). Isto é que, para Agamben, o limite da linguagem não é o indizível, mas o "supremamente dizível" (AGAMBEN, 2005, p. 11).

Outro exemplo é quando, em "O silêncio das palavras", o filósofo italiano afirma o seguinte:

> O silêncio que está em questão no experimento bachmanniano não é, com efeito, silêncio *na* linguagem, privação de palavra, mas silêncio *da* linguagem, palavra em que a palavra se cala. É uma aporia do mesmo gênero que Benjamin tinha em mente quando, na carta a Buber, falava de uma "direção intensiva da palavra no coração do mais íntimo calar-se" e de uma "cristalina eliminação do indizível na linguagem" (AGAMBEN, 2012, s/p)

A questão, tal como colocada no prefácio ao livro de Bachmann, e, de alguma forma, também colocada no último parágrafo de "O fim do poema", consiste em pensar como poesia e filosofia situam-se face ao indizível. Apesar de o título da introdução ser "O silêncio das palavras", Agamben parece propor, mais uma vez, agora a partir da citação da carta de Benjamin a Buber (aliás, também citada na Introdução do *Infância e história*), "a eliminação do indizível na linguagem", reconfigurando a aporia em que consistiria a relação entre palavra e silêncio. Pois se, para Bachmann, a poesia faz um certo uso do mais singular da linguagem, que seria sua possibilidade de dizer o indizível (local onde, seguindo as pistas de Heidegger e Wittgenstein, o filósofo falha), Agamben aponta que, na verdade, o singular da linguagem, "a *coisa* da linguagem" não é o inefável, mas justamente o absolutamente dizível.

Claudio Oliveira encerra seu ensaio sobre o *experimentum linguae* se contrapondo a certa leitura mais usual da obra de Agamben, que estava inclusive implicada em minha formulação da ideia de "desescrita", segundo a qual, para o filósofo, a experiência da linguagem se dá através de uma negatividade:

> Retomando as ideias de Benjamin, podemos dizer que o que Hölderlin, Bachmann, Heidegger e Wittgenstein entenderam como a experiência do indizível, portanto, como a experiência da linguagem enquanto um meio através do qual algo não se

> deixa dizer, Agamben, partindo de Benjamin, entenderá como uma experiência da linguagem em que a própria linguagem se deixa dizer. Trata-se, portanto, de fazer experiência não da linguagem em sua negatividade, mas em sua positividade plena. (OLIVEIRA, 2020, p. 164)

Se, a princípio, a teoria do verso a partir dos institutos poéticos de Agamben nos ajudaria a responder à questão acima colocada ("como localizar os lugares de ausência de uma escrita expandida?"), uma vez que nos ajuda a localizar os lugares de ausência na escrita poética, suas formulações a respeito do *experimentum linguae* nos abrem um outro questionamento: qual é efetivamente a potência do indizível como experiência da linguagem? Isto é, talvez em vez de se perguntar como localizar os lugares de ausência de uma escrita expandida, se trate mesmo de se perguntar por que localizá-los, por que buscá-los.

Seria talvez o caso de retomarmos ainda um outro debate presente em Agamben, que comparece tanto no "*Experimentum linguae*" traduzido por Claudio Oliveira, já citado, quanto em um pequeno texto presente em *Nudez*, "Sobre o que podemos não fazer" (2014), em que o filósofo discute a relação entre potência, impotência e poder. Nesses dois textos, Agamben afirma, a partir de uma citação do Livro IX da *Metafísica* de Aristóteles, que a potência de fazer algo é, ao mesmo tempo, a potência de não o fazer, isto é, que, citando Aristóteles, "toda potência é impotência do mesmo e em relação ao mesmo [de que é potência]" (apud AGAMBEN, 2014, p. 71-72). Sendo que – e este é o ponto de virada mais interessante da leitura de Agamben – "impotência" não significa, ali, apenas ausência de potência, isto é, não se trata apenas daquilo que não se pode fazer, mas também (e sobretudo, ressaltará Agamben), daquilo que se pode não fazer. Está certo que, no caso do texto do livro *Nudez*, Agamben esteja interessado em apresentar as astúcias do poder no capitalismo contemporâneo – que, em nosso tempo presente, consiste em separar o humano de sua potência, como sempre foi, mas agora, também, ao mesmo tempo, de sua impotência, isto é, separar o homem daquilo que ele pode não fazer – e não tanto em estabelecer uma relação entre linguagem e política. Contudo, o mesmo debate, com as mesmas citações, presente no *Experimentum linguae*, aproxima de forma mais contundente a questão da impotência das questões da linguagem, que é o que nos interessa aqui. Nesse texto, o filósofo dirá que "a experiência da linguagem enquanto tal não é unicamente experiência de um ato de dizer (de proferir tal ou tal proposição significante) nem simplesmente experiência de uma potência de dizer, mas também e antes de tudo experiência de uma potência de não dizer" (AGAMBEN, 2018, p. 9).

É a partir desse enunciado que Agamben, retomando a proposição de Heidegger segundo a qual a experiência da língua se faz lá onde as palavras nos faltam, recusa mais uma vez a sigética, pois conclui que é ali, onde as palavras nos faltam, que se situa a experiência da potência de não dizer, "na qual se afirma a experiência mais própria da potência de dizer"; pois "na falta de palavras, é a língua que nós encontramos" (AGAMBEN, 2018, p. 9).

Também é a partir desse enunciado que reviramos e revemos a ideia de "desescrita". Pois se a desescrita havia surgido como uma ferramenta para, revirando a língua pelo avesso, buscando seus lugares de ausência, encontrar a máxima potência da linguagem no não-dito, Agamben mostra como potência de dizer e potência de não dizer são a mesma potência, e que portanto a "coisa" da linguagem, para retomar uma expressão sua, não é o inefável, o indizível, o silêncio, o não-dito, mas exatamente o "supremamente" dizível.

Dessa forma, e pelos caminhos apresentados na introdução deste trabalho, pude ver como soava estéril essa possibilidade de o silêncio *falar*, e comecei a delinear essa espécie de arco político do silêncio, dentro do qual se situavam, em pontos diferentes, a potência de dizer (e de não dizer), a potência de não-dizer (e de não não-dizer), e a impotência de dizer (e de não dizer). Os artistas pelos quais me interesso, que procuram manifestar em sua obra algum ou alguns modos do silêncio – indo desde o silêncio que se entende sigeticamente, como espécie de silêncio eloquente capaz de dizer algo, até o silêncio que dá a ver um processo de violência sistêmica –, irei apresentá-los aqui procurando situá-los nesse arco, investigando não tanto o que antes eu chamei de "lugares de ausência", mas, talvez, os lugares supremamente presentes da linguagem.

Nos próximos capítulos, as obras de arte ganharão centralidade; elas, as obras, é que irão encarnar o debate teórico acima proposto. Teoria, história, poesia e crítica de arte comparecerão como elementos acionados pelas obras para alavancar algumas leituras possíveis, sempre procurando situar as obras no arco político do silêncio de que falamos.

Capítulo II: Rosana Paulino, a diáspora e a costura da linguagem

a) A máscara

> *"En voici un autre dont le visage est entièrement couvert d'une masque de fer où l'on a pratiqué deux trous pour les yeux, et qui est fermé derrière la tête avec un fort cadenas. Le misérable se sentait trop malheureux, il avalait de la terre et du gravier pour en finir avec le fouet; il expiera sous le fouet cette criminelle tentative de suicide."*[11]
> (Jacques Arago)

Em 1839, o artista e teatrólogo francês Jacques Étienne Victor Arago publicou a versão mais estendida de suas anotações provenientes da expedição ao redor do mundo da qual participara, entre 1817 e 1820, a bordo da corveta *Uraine*, comandada pelo militar da marinha francesa Louis de Freycinet, cujo primeiro destino foi a cidade do Rio de Janeiro. No texto, intitulado *Souvenirs d'un aveugle: voyage autour du monde*, Arago narra sua versão dos quase quatro anos de expedição, de caráter científico, financiada pelo governo francês para coletar informações nos campos da geografia, geologia, etnologia, astronomia e história natural, informações complementadas pela coleta de diversas espécies naturais, como animais, plantas e rochas, e artefatos manufaturados, considerados exóticos para os europeus, e por desenhos e gravuras produzidos por ele, Arago, e seu assistente, que afinal compunham o braço artístico da expedição. No tempo em que esteve preparando o material reunido durante a expedição, isto é, entre 1821 e 1839, Arago perde a visão; mesmo assim, não deixa de trabalhar no seu livro, que logo que publicado ganhou traduções para várias línguas e certo destaque na cultura científica e literária da Europa

Nos trechos em que descreve sua passagem pelo Rio de Janeiro, como no parágrafo que abre este capítulo, transcrito acima, Arago revela seu profundo espanto diante do tratamento desumano recebido pela população escravizada que aqui habitava e trabalhava. "E todos esses homens são *escravos*!...", escreve o francês após descrever minuciosamente uma cena de quatro homens castigados em sequência por seus senhores. "Há no Rio cento e trinta mil almas; cinco sextos delas são de escravos vendidos" (ARAGO, 1839, p. 120).

Não podemos deixar de observar, na leitura do extenso documento, que tal espanto é, via de regra, dirigido ao modo como os próprios senhores brasileiros tratam seus escravos, deixando entrever uma notória distinção entre esse tratamento e o que seria uma visão mais

[11] Aqui está outro cujo rosto está inteiramente coberto por uma máscara de ferro na qual foram feitos dois orifícios para os olhos e que é fechada atrás da cabeça com um forte cadeado. O miserável sentiu-se muito infeliz, engoliu terra e cascalho para acabar com as chicotadas; ele vai expiar sob o chicote esta tentativa criminosa de suicídio. (Tradução nossa)

humanitária advinda da Europa. Mesmo o Rei de Portugal D. João VI, sob o governo do qual vigorava, naqueles anos da expedição de Arago, alguns dos momentos de mais intenso fluxo de tráfico de pessoas para o trabalho forçado de todo o período de vigência do regime escravocrata brasileiro, é poupado do espanto do artista-explorador francês: "tudo o que vos acabo de contar (...) ocorre sob o governo de um rei, o melhor, o mais humano, o mais justo que já carregou um cetro, João VI (...). Ouçam agora; esta é uma boa história para contar a todos os príncipes"[12] (ARAGO, 1839, p. 122). A essa apresentação, segue-se duas histórias em que, mediante o testemunho de abusos por parte de senhores de escravos (cuidadosamente denominados como "Brésiliens"), o rei oferece alforria para os homens e mulheres abusados (em um caso, oferece ao escravizado a fortuna de seu senhor morto), revelando sua magnanimidade.

Pode ter havido, é claro, no exagero do tom com que Arago alivia as intenções do monarca português, certa ironia republicana (menos de vinte anos antes, havia estourado a Revolução Francesa) em face da instalação de uma Coroa mal-ajambrada, às pressas, nos trópicos; também pode ter havido, por outro lado, algum senso diplomático aplicado às suas palavras, uma vez que em 1817, quando Arago está no Rio de Janeiro com a expedição, Napoleão, de quem – especulava-se - D. João VI teria vindo fugido ao Brasil, encontrava-se exilado na remota ilha de Santa Helena (apesar de, em 1839, quando o livro é publicado, Napoleão já estar morto, o Brasil já ter declarado independência do reino de Portugal e a narrativa da fuga de D. João VI já parecer ter sido, de alguma forma, superada). O mais certo, no entanto, parece-nos ser o entranhado vestígio colonial que, mesmo diante do insólito contorcionismo retórico (atacar os senhores de escravos brasileiros, mas proteger o chefe da instituição europeia que promove a escravidão), ainda é capaz de operar suas hierarquias. É assim que o monarca europeu aparece, no texto, como alguém dotado de um precioso senso humanitário; o senhor de escravos brasileiro, como um bárbaro; os homens e as mulheres escravizados, como pobres almas dignas de piedade.

Nas décadas de 1820 e 1830, momento de escrita e publicação do texto de que viemos falando, o comércio de pessoas escravizadas começou a ser paulatinamente proibido, graças a acordos de ordem política e econômica com a Inglaterra. Ainda assim, o fluxo se manteve por meio da atuação deliberada de traficantes que, no caso do Brasil, contou com a vista

[12] No original: "Tout ce que je viens de vous raconter là, et de ces blancs e de ces noirs, a lieu sous un roi, le meilleur, le plus humaine, le plus juste qui ait jamais porté un sceptre, Jean VI, père de don Pédro e de don Miguel. Écoutez encore; ceci est de la bonne histoire à dire à tous les princes, à tous les hommes."

grossa da Coroa. Em resenha sobre o livro de Leonardo Marques, *The United States and the Transatlantic Slave Trade to the Americas, 1776 – 1867*, o professor Ricardo Salles comenta:

> Na década de 1830, todas as nações atlânticas haviam abolido formalmente o comércio internacional de escravos. Espanha e Brasil, os dois principais Estados nacionais importadores de escravos, tinham assinado acordos bilaterais com a Grã-Bretanha que lhe asseguravam o direito de busca e apreensão de navios suspeitos de prática do ilícito comércio. Não é possível saber a dimensão que o tráfico de escravos africanos teria adquirido caso ele não tivesse sido declarado ilegal e esses acordos não tivessem sido firmados. O que sabemos, contudo, é que, mesmo assim, entre 1831 e 1850, data da proibição efetiva do tráfico pelo governo brasileiro, 387.966 africanos escravizados foram desembarcados em Cuba e 903.543 no Brasil (...). No todo, entre 1820 e 1860, mais de dois milhões de escravos africanos, 20% do total desembarcado na América entre 1501 e 1867, foram trazidos para o Brasil e Cuba. (SALLES, 2017, p. 490)

O espanto de Arago diante dos castigos e torturas sofridos cotidianamente pela população escravizada no Rio de Janeiro levou o artista a produzir a litografia intitulada *Châtiment des esclaves (Brésil)*, que é datada oficialmente de 1839 por ser o ano da publicação do livro em que ela é reproduzida, embora se estime que ela tenha sido produzida anos antes, ainda durante a expedição (figura 22).

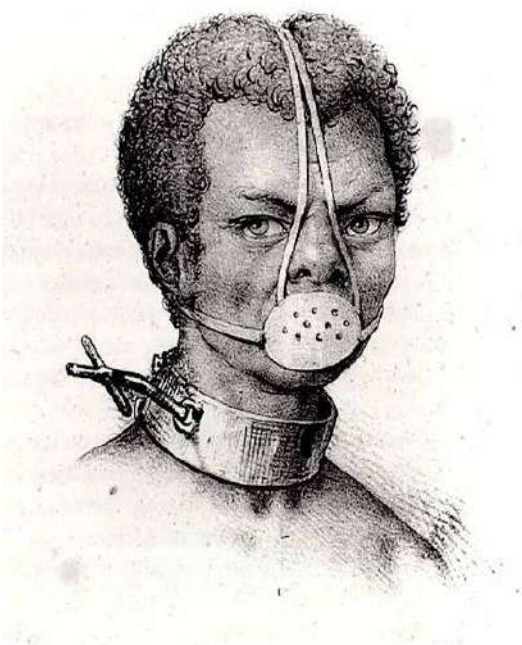


Figura 22: Jacques Arago. *Chatinemt des esclaves*, 1839.
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Escrava_Anastacia.jpg

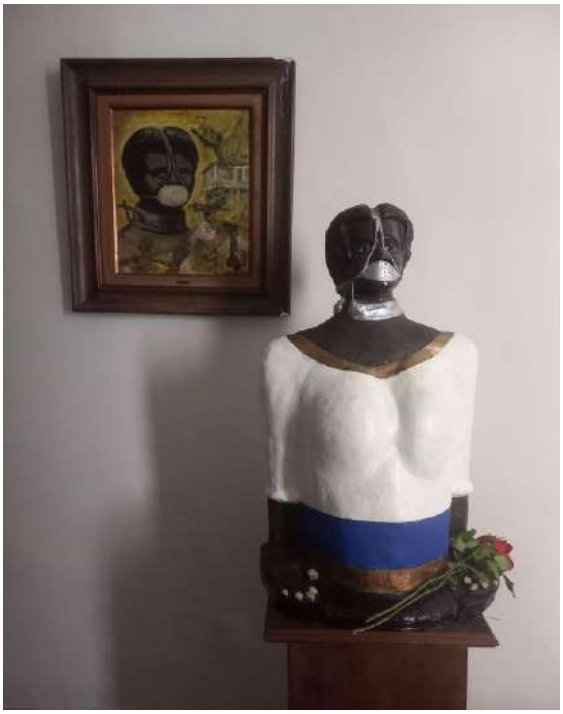
A imagem acima certamente habita o imaginário coletivo dos brasileiros, motivo pelo qual optou-se por iniciar este capítulo com trechos do livro onde ela foi publicada originalmente, e não com a própria imagem. É que a imagem ganhou camadas de

significações populares e, destituída de seu contexto, difundiu-se pelo imaginário e dotou-se de um caráter quase mitológico.

A Escrava Anastácia, como ficou popularmente conhecida a figura representada pela litografia de Jacques Arago, tornou-se mesmo objeto de culto popular, sendo transformada em santa por fiéis de cultos que relacionam o catolicismo a religiões de matriz africana, como o candomblé; santinhos com a sua imagem, acompanhados de uma "oração à Escrava Anastácia", são fartamente distribuídos e prometem aos fiéis graças alcançadas.

A Dissertação da historiadora Mônica Dias de Souza apresenta a história da criação da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, uma irmandade católica formada, segundo sua pesquisa, por homens e mulheres escravizados, no Rio de Janeiro, cujos primeiros registros datam ainda do século XVI. No século XVIII, contudo, a Irmandade ganha uma Igreja, com missas comandadas pela Cúria, mantida até 1967, quando um incêndio destrói sua estrutura. Com uma parte da estrutura reconstruída e com alguns itens preservados no incêndio, os irmãos e irmãs inauguram, em 1969, o Museu do Negro; um dos itens preservados e postos em exibição é a reprodução ampliada da litografia de Arago, a Escrava Anastácia, que àquela altura já seria "cultuada" como santa. Visitei o Museu, que se encontra desativado e, atualmente, resume-se a um corredor no pátio lateral da Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, na Uruguaiana, região central do Rio de Janeiro, com alguns itens do acervo dispostos sem identificação[13]. A reprodução da lito não estava ali, mas havia um busto da Anastácia de cerca de 1,5m, um outro busto em madeira de uma figura de uma mulher com a máscara de Flandres (não foi possível identificar se se tratava de Anastácia), uma pintura de Anastácia datada de 1987, além de uma vitrine com diversas placas, espécies de ex-votos, de fiéis agradecendo a Anastácia pelas graças alcançadas (figuras 23, 24 e 25).

[13] Em breve diálogo com o padre responsável, ele me explicou que o Museu aguarda os últimos trâmites para firmar parceria com o Departamento de Museologia da Unirio, para aplicação de um aporte financeiro recebido com vistas à identificação e adequação do acervo. As peças que estão no corredor foram ali colocadas pelo próprio padre para garantir sua publicidade.



Figuras 23 e 24: Vista de obras do Museu do Negro.
Fotos do autor.

Figura 25: Vista de vitrine do Museu do Negro.
Foto do autor.

Souza afirma que o fio que liga a expedição da qual Arago participara, portanto, a litografia original, às histórias que foram contadas acerca daquela personagem retratada não

possui muita consistência. Sua hipótese é a de que a própria "plasticidade" do Museu[14], que abrigou no começo da década de 1970 uma exposição promovida pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico do então Estado da Guanabara sobre a história da escravidão e da resistência negra no Brasil, contribuiu mais significativamente para a mitificação de Anastácia: "um grupo de pessoas afirma que foi a partir deste evento [a exposição] que surgiram as histórias sobre a escrava. Primeiro ela passou a ter nome e depois vieram muitas versões de sua vida, consideradas atualmente verdadeiras hagiografias" (SOUZA, 2001, p. 89).

Independentemente da história da mulher retratada, não podemos deixar de observar um elemento que comparece na composição da imagem e que parece fundamental para toda a mística que veio a se estabelecer em torno da figura de Anastácia: a máscara que tampa sua boca. Mais do que a corrente em torno de seu pescoço, é a máscara que, estando no centro da composição, captura o olhar do espectador e, uma vez que impede a visão completa da face da mulher retratada, oferece destaque aos seus olhos – olhos que denotam indignação, revolta e sobretudo resistência (e que foram, nas representações populares que foram feitas depois dessa mesma figura, quando em cores, curiosamente pintados de azul). Também observa-se que, embora todo o resto da gravura seja dotado de uma extrema minúcia nos traços, relevos e claro-escuros (obedecendo, é claro, aos preceitos naturalistas de composição, cujos objetivos eram pretensamente científicos), a máscara não possui todos esses pormenores, despontando totalmente clara e aplainada no centro da imagem (ao contrário da corrente no pescoço que, mesmo sendo feita do mesmo material metálico, portanto liso, da máscara, ainda assim possui na litografia sombras e reentrâncias).

Tal máscara, chamada máscara de Flandres ou máscara de folha-de-Flandres, era um objeto de tortura de pessoas escravizadas, utilizada durante o período colonial nas lavouras, e é a teórica portuguesa Grada Kilomba quem, ao descrever o funcionamento da máscara, produz o giro que mais nos interessa para este trabalho. Segundo Kilomba, a finalidade objetiva e primordial da máscara era impedir que as mulheres e os homens escravizados comessem durante o tempo de trabalho nas plantações, mas a imagem que ela produz, como essa registrada por Arago, impulsiona um outro sentido, fazendo aparecer outro tipo de

[14] A autora, em nossa leitura, utiliza o termo "plasticidade" para se referir ao modo como as obras estavam dispostas pelo espaço expositivo, estabelecendo assim relações umas com as outras e, em conjunto, produzindo uma discursividade. Logo, entendemos tratar-se da curadoria da exposição (conceito, seleção, expografia etc.).

violência, de ordem mais simbólica: a máscara, essa máscara em específico, ganha o estatuto de "*máscara do silenciamento*" (KILOMBA, 2016, p. 171).

> Tal máscara foi uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos. Ela era composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do sujeito Negro, instalado entre a língua e a mandíbula e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa. Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores brancos para evitar que africanos/as escravizados/as comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar tanto de mudez quanto de tortura. (KILOMBA, 2016, p. 172)

Kilomba aponta, ainda, um aspecto fundamental para pensarmos, no âmbito da produção artística, as políticas do silêncio: a ideia de que a boca, o órgão boca, é a materialização da complexa relação entre corpo e linguagem. A boca, para ela, "simboliza a fala e a enunciação" e, "no âmbito do racismo (...) torna-se o órgão da opressão por excelência, ela representa o órgão que os(as) brancos(as) querem – e precisam – controlar e, consequentemente, o órgão que, historicamente, tem sido severamente repreendido" (KILOMBA, 2016, p. 172).

É nesse sentido que, parece-nos, a imagem de Anastácia portando a máscara de Flandres ganhou uma dimensão simbólica e passou a ocupar um imaginário de resistência e devoção, superando o contorno estritamente histórico em que foi produzida. Lembremo-nos de que a obra original se chama "Castigo de escravos"; o que está no cerne de sua feitura não é, a princípio, o sujeito retratado, mas o registro histórico de um procedimento cotidiano de tortura (a epígrafe deste capítulo narra o uso de outro tipo de máscara para semelhante finalidade). Mas a presença, em imagem, da mulher retratada por Arago escapa, não se sabe ao certo por meio de que artifícios, às circunscrições históricas, ganha um nome, um corpo, logo uma história (muitas histórias), nobreza, deidade – torna-se um símbolo. Se a máscara, como diz Grada Kilomba, desvia-se de sua funcionalidade e se torna símbolo de silenciamento, o silenciamento racista colonial, podemos dizer que a obra de Arago, nas leituras que a arte contemporânea não cessa de realizar a partir dela, as quais veremos a seguir, inscreve-se no conjunto de políticas do silêncio que procuram converter os dispositivos de silenciamento em modos de resistência (foi por este motivo, e não para "dar voz" ao colonizador europeu, que iniciamos este capítulo com o livro de Arago).

Em 2014, a artista paulista Musa Michelle Mattiuzzi realiza a performance *Merci beaucoup, blanco!* (figura 26), em Salvador, trabalho que viria a ser repetido, ou melhor,

reencenado ainda diversas vezes, com algumas modificações a cada realização – como, aliás, é de se esperar no caso de uma performance. Nessa primeira apresentação, o trabalho consistia no ato da artista despejar sobre seu corpo nu, um corpo de uma mulher negra, uma lata de tinta branca; nesse sentido, poderíamos compreender tal obra como um trabalho no limiar entre os campos da performance e da pintura, compreendendo a pintura como a transposição de algum pigmento para uma superfície (usualmente uma tinta para uma tela em branco). Como, no caso, a superfície era o próprio corpo da artista, e o que estava em jogo ali era mais o ato, a ação, do que o próprio resultado em termos de composição pictórica, o trabalho desvia-se do campo estrito da pintura para esse da performance, onde o corpo da artista e o aqui-e-agora do ato ganham primazia. Ainda assim, é evidente que a principal camada de significação que o trabalho aciona está na tensão operada, visualmente, entre a cor do pigmento utilizado e a cor da superfície sobre a qual esse pigmento é disposto – uma tensão, diríamos, pictórica. Também fica bastante explícito que o trabalho atualiza um debate que é do campo da história da pintura, a respeito da cor pigmento branca como índice de ausência, como vimos na introdução desta tese; porém, aqui Mattiuzzi escancara, por meio deste debate, o caráter racista da história da arte ocidental, na qual os corpos que preenchiam com tintas as superfícies brancas de suas telas eram quase exclusivamente masculinos e igualmente brancos.

Figura 26: Musa Michelle Mattiuzzi. *Merci beaucoup, blanco!*, 2012.
Fonte: https://www.premiopipa.com/pag/artistas/michelle-mattiuzzi/

À medida, contudo, que o trabalho vai sendo reencenado, as questões que o ligavam a certa história da pintura e a debates relativos à tradição pictórica vão perdendo centralidade. A artista parece assumir, mais radicalmente, que o que está em jogo no seu trabalho é a presença do corpo – do seu corpo, especificamente, dotado de certos marcadores e atributos que o ligam a uma história – e todos os desdobramentos políticos que tal presença pode acarretar. Outros elementos introduzidos na obra também efetuam esse deslocamento definitivo para o campo da performance, que é afinal o campo dentro do qual a artista se situa de modo geral.

Em 2016, por ocasião da Bienal de São Paulo, Mattiuzzi realiza de novo o trabalho, transformado em vídeo e acompanhado por uma espécie de catálogo contendo um texto autoral e imagens da performance – ao conjunto da obra, Mattiuzzi chamou "escrito experimento fotografia performance"[15]. Nessa ativação da performance, o rito de derramar

[15] Disponível em: <https://issuu.com/amilcarpacker/docs/merci_beaucoup__blanco_michelle_mat>, acesso em 26/01/2023

a tinta branca sobre seu corpo nu permanece, mas um novo dispositivo (diríamos cênico ou cenográfico) comparece e direciona inevitavelmente o espectador à imagem de Anastácia de que viemos falando: a máscara. Como descreve a pesquisadora Alice Lino Lecci:

> Na primeira visão que se tem, ela se encontra nua, com exceção de seus pés, que vestem um scarpin bico redondo, cuja cor se divide entre o vermelho e o preto, e está sentada de costas em um banco giratório de madeira redondo sem encosto. Vermelhas também são as três fitas que sustentam as três estruturas metálicas redondas, perfuradas, costuradas entre si, por onde a artista respira. (...) As fitas, costuradas às estruturas metálicas, rememoram a máscara de flandres, utilizada como tortura no período escravocrata. Assim, uma das fitas sai da altura de seu nariz, passa por entre os olhos e é fixada por duas agulhas na sua testa. As outras duas fitas saem da altura da boca, uma de cada lado do rosto, e são fixadas por duas agulhas, que lhe furam as bochechas. (LECCI, 2018, pp. 150-151)

Embora a associação seja inevitável, a máscara de Mattiuzzi não é de fato uma máscara de Flandres, mas um objeto forjado pela artista com fitas e ralos metálicos de pia que, como podemos ver na figura 27, está afixado a seu rosto através de agulhas que perfuram sua pele.

Figura 27: Musa Michelle Mattiuzzi. *Merci beaucoup, blanco!*, 2016.
Fonte: https://www.periodicos.ufop.br/raf/article/download/1291/1482

A performance transcorre como sua primeira versão, com a artista derramando a tinta sobre seu corpo, mas conta com um final diferente, e fundamental para retirar a máscara do estatuto de pura opressão e silenciamento e inscrevê-la em uma política do silêncio ativa, e

não apenas reativa: o gesto de tirar a máscara. Tal gesto, no entanto, em função do modo como a performance foi concebida, não pode ser realizado se não for às custas de alguma dor, pois, como vimos, a máscara estava presa em seu rosto por agulhas. Assim, Mattiuzzi utiliza alguns minutos de sua performance para remover as agulhas que prendiam as fitas da máscara a seu rosto, em um gesto que deixa transparecer sofrimento literal e simbólico. Ao final, nos apresenta um rosto marcado pelas duas máscaras a que foi submetido (figura 28): a *máscara do embranquecimento* (vemos os vestígios da tinta branca) e a *máscara do silenciamento* (como seu índice, vemos as gotas de sangue que escorrem dos orifícios produzidos pelas agulhas enfim retiradas). Se quiséssemos continuar lendo seu trabalho como no limiar entre pintura e performance, teríamos ao final seu rosto como uma espécie de tela sinistra tingida de pigmentos vermelho e branco, tintas produzidas pela dor corporal e simbólica.

Figura 28: Musa Michelle Mattiuzzi. *Merci beaucoup, blanco!*, 2016.
Fonte: https://www.periodicos.ufop.br/raf/article/download/1291/1482

O site da Bienal de São Paulo, onde o vídeo da performance foi apresentado, menciona que esse trabalho faz parte de uma trilogia intitulada *Memórias da plantação*, composta ainda por *Experimentando o vermelho em dilúvio* (2016) e *A dívida impagável* (2018). Em cada um deles, as máscaras (do embranquecimento e do silenciamento) comparecem, colocadas em cena pelo corpo da artista que sempre, de modos distintos, acaba por manifestar o desejo e a dor implicadas no gesto, ainda que virtual, de retirá-las. No primeiro, Mattiuzzi realiza uma caminhada pela cidade, partindo do monumento a Zumbi dos Palmares, no Centro do Rio de Janeiro, vestida com a mesma máscara do trabalho anterior, também atada a seu rosto por agulhas, performando uma "espécie de ritual ou *via*

crucis", uma "reencenação alegórica dos sofrimentos e das violências a que a população negra brasileira foi submetida ao longo de séculos e até hoje"[16]. No segundo, a artista está sentada, toda vestida de branco, em frente a um semicírculo composto por lâmpadas que emitem fortes luzes brancas e, de costas para o público, fala (trata-se, na verdade, de uma gravação) trechos de textos de intelectuais negras que procuram redefinir o lugar da mulher negra na sociedade de modo geral. A cor branca, dessa vez não em cor-pigmento, mas em cor-luz, projetada com muita intensidade contra seu corpo, impede que o espectador visualize com nitidez o rosto negro da artista, mesmo nos momentos em que ela se vira. Nas palavras da pesquisadora Jess Oliveira: "O que é esse holofote branco, – que ao 'esclarecer' tanto, chega a apagar a figura de Mattiuzzi, e por ser tão intenso, quase cega o público – senão a própria branquitude (objeto de estudo da artista) e/ou seus holofotes de transparência e representatividade?"

Mas é mesmo em *Merci beaucoup, blanco!*, na encenação de 2016, que Musa Michelle Mattiuzzi efetivamente performa o ato de tirar a máscara e nos apresenta, no esteio do imaginário estabelecido em torno da litografia de Arago, uma Anastácia livre.

"Anastácia livre" também foi como ficou conhecido um trabalho do jovem artista carioca Yhuri Cruz, já mencionado na introdução desta Tese. Trata-se, na verdade, de uma série de ativações do que poderíamos chamar de um movimento do artista, uma vez que houve em torno do mesmo trabalho diversas apresentações, performances, ações, eventualmente obras plásticas como desenhos e pinturas, ou mesmo o surgimento de cartazes e camisetas estampados com o que se tornou uma espécie de mote iconográfico do artista, glosado várias vezes de modos diversos. Esse mote consiste no rosto de Anastácia sem a máscara.

Recordo-me de, numa ação mais recente, ter recebido de Yhuri o santinho com o rosto de Anastácia, agora sem estar portando a máscara de Flandres. Como dissemos acima, tornou-se comum, especula-se que após a criação do Museu do Negro na Igreja de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, a distribuição do santinho da Escrava Anastácia, acompanhado de uma oração dirigida à mesma (figura 29), de modo que Yhuri se apropria dessa tradição e, ao desmascarar Anastácia, faz seu próprio santinho com a Oração a Anastácia Livre (figura 30).

[16] Descrições disponíveis no site da Bienal de São Paulo: <34.bienal.org.br/artistas/8296>.

Figura 29: Sem autoria definida. *Oração à Escrava Anastácia*, santinho popular para distribuição, s/d.
Fonte: https://www.elo7.com.br/oracao-escrava-anastacia/dp/1160692

Figura 30: Yhuri Cruz. *Monumento à voz de Anastácia*, 2019.
Fonte: http://yhuricruz.com/2019/06/04/monumento-a-voz-de-anastacia-2019/

Em virtude do santinho distribuído nessa ocasião, que já estava presente na primeira vez que o trabalho foi exposto em 2019, sempre me referi ao trabalho como "Anastácia livre", e o próprio artista reconhece esse título recebido publicamente, como menciona em entrevista ao Instituto Inclusartiz:

> O nome do trabalho é, na verdade, "Monumento à voz de Anastácia", mas ele é conhecido publicamente como "Anastácia Livre". Ele é um monumento. Então, desde o início do trabalho, que foi feito lá em 2019, eu já sabia que era monumental na sua potência e devia ser monumental na sua escala de distribuição de alcance. (CRUZ, 2022, s.p.)

A montagem original de que fala Yhuri, de 2019, apresenta uma pequena tela da Anastácia sem a máscara, um suporte com os santinhos impressos para que o público possa pegar e um terceiro elemento, fundamental, que confere à obra a dimensão de monumentalidade e dialoga com seu verdadeiro título: a parede na qual o quadro e o suporte com os santinhos estão afixados tem a palavra "VOZ" plotada em letras garrafais (figuras 31 e 32).

Figura 31: Yhuri Cruz. *Monumento à voz de Anastácia*, 2019.
Fonte: http://yhuricruz.com/2019/06/04/monumento-a-voz-de-anastacia-2019/

Figura 32: Yhuri Cruz. *Monumento à voz de Anastácia*, 2019.
Fonte: http://yhuricruz.com/2019/06/04/monumento-a-voz-de-anastacia-2019/

Como nos conta Yhuri, o monumento de que se trata com sua obra não é um monumento estritamente à liberdade de Anastácia, como poderia sugerir o título popular que

a obra recebeu, mas a um determinado índice dessa liberdade que havia sido historicamente suprimido pelo uso mandatório da máscara com que Anastácia aparecia sempre no imaginário coletivo: a voz. Observamos, assim, que Yhuri também realiza, como Musa Michelle Mattiuzzi, o gesto político de retirada da máscara, e isso faz com que Anastácia possa ter voz, ou, antes, possa ter sua voz ouvida, promovendo uma subversão da política de silenciamento imposta por seu uso durante séculos.

Em 2022, Yhuri apresentou o trabalho *Negrociação #1: minha língua está em sua boca e eu a quero de volta*, parte de uma série de cenas desenvolvidas por ele chamadas cenas pretofágicas. Essa consistia em uma negociação do coletivo que fazia a cena (composto ainda, além de Yhuri, por Almeida da Silva, Azizi Cypriano, Dani Câmara e Jéssica Senra) com o público, em que os artistas propunham certas ações para os espectadores que, em troca, recebiam uma camisa da Anastácia Livre. A ação proposta era que as pessoas fossem filmadas, em planos muito fechados em suas bocas, dizendo as frases "minha língua está em sua boca e eu a quero de volta", "minha voz está em sua garganta e eu a quero de volta" e "minha imagem está em sua memória e eu a quero de volta". É importante mencionar que todos os artistas do coletivo eram pessoas negras, e o público participante era composto por pessoas negras e não negras.

O que esses trabalhos de Yhuri, que trazem a figura da Anastácia, têm em comum é o fato de que, neles, o que materializa a liberdade, o que subverte a lógica da opressão histórica é a *voz*. Retirar a máscara de Anastácia significa, assim, restituir uma voz e, no caso do segundo trabalho, em que está em jogo uma negociação, possibilitar uma escuta - pois, em uma perspectiva dialógica, a voz pressupõe a escuta, assim como a escrita pressupõe a leitura.

A artista e teórica Jota Mombaça tem alguns textos e depoimentos em outras plataformas que tratam da questão da voz em oposição ao silêncio (ou seja, que evocam certas políticas do silêncio) e, em contrapartida, a questão da escuta em oposição à incapacidade da escuta[17]. Em "Pode um cu mestiço falar" (2015), a autora retoma um debate acerca da recepção do já clássico texto de Gayatri Spivak em que é colocada a questão: pode o subalterno falar? Jota observa, sobre a pergunta título do texto de Spivak, que

[17] Em seu livro *Não vão nos matar agora* (2021), a teórica indica como exemplo uma fala sua em um evento, registrada apenas em uma postagem no Facebook, disponível em: <https://www.facebook.com/jeferson.isaac/posts/1565386336857409?pn-ref=story>.

> não se trata de uma alusão à capacidade física da fala, tampouco à capacidade intelectual de articular um discurso. A resposta não deve ser tomada num sentido literal. Trata-se, mais bem, de uma alusão à impossibilidade de forjar espaços de enunciação a partir dos quais umx subalternx possa se expressar e ser ouvidx como sujeito. (MOMBAÇA, 2015, s.p.)

Ou seja, os processos de recuperação de vozes historicamente legadas à subalternidade não poderão se perfazer sem que sejam consolidados espaços efetivos de escuta, como parece querer propor, a sua maneira, Yhuri Cruz, quando, além de retirar a máscara de Anastácia, propõe cenas de "negrociação" em que o que está sendo negociado são tempo e espaços de fala e de escuta da questão negra.

Em outros textos, Mombaça problematiza radicalmente uma categoria que sem dúvida atravessa, no esteio do debate contemporâneo, as políticas do silêncio no campo das artes e da literatura: o "lugar de fala". Tal categoria discursiva obteve certa notoriedade e ganhou contornos que a deslocaram de seu próprio cerne, motivo pelo qual não vamos nos deter muito sobre ela. A crítica de Jota Mombaça, em *Não vão nos matar agora*, contempla sumariamente nossa perspectiva sobre o modo como o "lugar de fala" tem sido problematicamente utilizado. Diz a autora:

> os debates quanto à noção de "lugar de fala" começam a emergir de formas mais ou menos controversas. Se por um lado essa ferramenta aparece como parte de um escopo crítico antirracista e anticolonial contemporâneo, cujo sentido é o de abrir espaço para formas de enunciação historicamente desautorizadas pelos regimes de fala e escuta da supremacia branca e do eurocentrismo, por outro, há também uma crítica tendencialmente branca que insiste em identificar as ativações desse conceito à prática de censura (...). Parece-me bastante evidente que essas críticas, na realidade, ressentem nos usos políticos do conceito de lugar de fala o desmonte da possibilidade de uma enunciação universal, na medida em que essa ferramenta atinge de frente o regime de verdade que historicamente configurou essa posição (o universal) como sendo acessível tão somente desde lugares de fala muito específicos (a branquitude, a europeidade, a cisgeneridade etc.) (MOMBAÇA, 2021, p. 35-36)

Mas não podemos deixar de considerar que a ideia de lugar de fala, termo para o qual vou propor um desvio, propositalmente, e chamar de "território de fala e escuta", sintetiza, de alguma maneira, os dois grandes sustentáculos do projeto colonial, logo dos dispositivos contracoloniais que as políticas do silêncio aqui tratadas pretendem ensejar. É que a crítica à colonialidade, sendo uma crítica da própria modernidade (uma vez que a colonialidade é uma condição *sine qua non* da modernidade), articula dois eixos fundamentais de enfrentamento: por um lado, o enfrentamento à exploração dos sujeitos Outros, os chamados subalternos, calcada no princípio ontoepistemológico (e ético) moderno segundo o qual o

Homem (com todos os seus predicados: europeu, branco, cismasculino etc.) é o sujeito universal da razão; por outro, o enfrentamento à exploração dos territórios outros, baseada em práticas de espoliação material e cultural que constituem um dos princípios do sistema político e econômico vigente ainda hoje, o capitalismo.

O teórico decolonial Walter Mignolo, em artigo intitulado "Desobediência epistêmica, pensamento independente e liberdade decolonial" (2021) parece ter isso em mente ao descrever a sua própria ideia acerca de "territórios de fala e escuta", que ele chama, numa perspectiva epistemológica, de "conhecimentos situados", em termos de uma geopolítica e de uma corpo-política – isto é, uma política centrada no sujeito, no corpo, e uma política centrada na terra, no território, no *lugar*. A pergunta que ele faz, "ao definir o cenário em termos de geopolítica e corpo-política, (...) partindo de noções já conhecidas de 'conhecimentos situados'" é: "Por que a epistemologia eurocentrada escondeu suas próprias localizações geo-históricas e biográficas e conseguiu criar a ideia de conhecimento universal, como se os sujeitos conhecedores também fossem universais?" (MIGNOLO, 2021, p. 26)

Se considerarmos, portanto, a ideia de lugar como substituta da ideia de território, ou, como aliás já estamos fazendo na leitura das obras que apresentamos neste capítulo, a voz (ou sua ausência) como um índice do corpo dos sujeitos subalternizados, encontramos facilmente o axioma "lugar de fala" ou "território de fala e escuta" ou, ainda, "território de voz e silêncio" como síntese, de alguma maneira, da questão decolonial.

O gesto de Michelle Mattiuzzi e de Yhuri Cruz de retirar a máscara de Anastácia pode ser compreendido, assim, como uma afirmação em obra de um território de voz e de escuta historicamente interditado e, então, poeticamente restaurado. Tal gesto encena um dispositivo decolonial afirmativo que, como vamos ver a seguir, não parece encontrar a mesma potência quando performado pela crítica ou pela teoria. Isto porque o ato de tirar a máscara não deve ser confundido com a atitude teórico-crítica de "dar voz". Na seção seguinte vamos discutir estratégias teóricas e críticas que, ao procurar promover gestos anticoloniais, acabam por mimetizar recursos epistemológicos eminentemente coloniais; também vamos procurar apontar como os teóricos e críticos podem aprender com o gesto dos artistas, fazendo um desvio da proposta de "dar a voz" para a proposta de "convocar".

b) Dar a voz, tomar a voz, convocar

Em *A era dos extremos*, o historiador britânico Eric Hobsbawm afirma que o século XX possui duração histórica reduzida, não compatível com a duração cronológica de um século. Chama-o "o Breve Século XX", que contemplaria "os anos que vão da eclosão da Primeira Guerra Mundial ao colapso da URSS", e afirma que "não há como duvidar seriamente de que em fins da década de 1980 e início da década de 1990 uma era se encerrou e outra nova começou" (HOBSBAWM, 1995, p. 15).

O ano de 1989 possui alguns eventos que marcam essa ruptura de que fala Hobsbawm, encaminhando o mundo para uma era dita "globalizada": a queda do Muro de Berlim e o anúncio oficial do fim da Guerra Fria, com o encontro de Bush e Gorbachev, prenunciam a derrocada da União Soviética e o estabelecimento definitivo do capitalismo mundializado; o físico e cientista da computação britânico sir Tim Berners-Lee inventa, em um laboratório da Organização Europeia para a Pesquisa Nuclear, a World Wide Web, a Rede Mundial de Computadores, que nos anos seguintes ganharia a dimensão que hoje conhecemos, modificando radical e irreversivelmente as relações sociais e econômicas, com o encurtamento das distâncias e o vertiginoso aumento da velocidade de circulação de informação (e dinheiro) em escala global.

Muitas análises no campo da cultura procuraram diagnosticar ou, de alguma forma, avaliar esse contexto, buscando, de modo mais ou menos desordenado, oferecer respostas, esboços de saída ou, pelo menos, de entrada "para uma sociedade desorientada"[18] operando conceitos como os de "cultura-mundo" (Lipovetsky, 2001) ou "pós-modernidade" e "capitalismo tardio" (Jameson, 1996), segundo os quais aquilo de que se trata é, de modo geral, um novo e sofisticado estágio do capitalismo marcado pela dissolução das fronteiras que os Estados-nação modernos tão rigorosamente construíram, pela aplainamento da diversidade e das especificidades culturais através de mecanismos como o pastiche, e pela consequente mundialização das relações de todas as ordens.

O campo da produção artística também se inscreve nos domínios destes novos modos de vida, difíceis de diagnosticar. Fala-se, desde fins dos anos 1980, de uma sempre anunciada nova cartografia da produção de arte que, no esteio da dissolução das fronteiras político-econômicas dos países, poderia reorganizar o mapa da exclusão historicamente desenhado e valorizar igualmente a produção artística de países fora do eixo da Europa ocidental, sem suprimir suas "cores locais", mas sem fazê-los, tampouco, cair sob a égide do exotismo ou

[18] "Respostas para uma sociedade desorientada" é o subtítulo do livro de Serroy e Lipovetsky (2001).

do regionalismo que antes os caracterizava. Começa-se a observar a emergência de um novo discurso que apela para a representatividade dos países periféricos nas grandes galerias mundiais, que culminam com as feiras de arte, e sua participação cada vez mais substancial nas maiores exibições de arte, como a Documenta e as Bienais.

No mesmo ano de 1989, duas exposições que aconteceram em dois dos principais seios do centro cultural global, Nova Iorque e Paris - uma de grande porte, realizada em um grande museu, e outra de menores proporções, realizada em uma galeria de arte - marcam a entrada do discurso referido acima no campo das artes.

A "Magiciens de la terre", que ocorreu simultaneamente no Pompidou, no Grande Halle – La Villette e no Museu Nacional de Arte Moderna, em Paris, tinha a proposta de expor, lado a lado, nos espaços expositivos, cinquenta artistas contemporâneos já consagrados, que representavam iconicamente a modernidade artística eurocêntrica, e cinquenta artistas não ocidentais, cuja produção ainda estava ligada, muitas vezes, à prática religiosa ou ritual, com a perspectiva de que as obras tivessem semelhante força estética e não precisassem apresentar, entre si, hierarquias de valor em relação ao olhar do público. Jean-Hubert Martin, um dos curadores da exposição, avalia que "o sucesso de 'Magiciens de la Terre' foi certamente trazer a globalização para o campo das exposições de arte" (apud ANTONACCI, 2016, p. 2285). Encantado com o que teria visto em viagens à África e a regiões da Ásia, Martin, após organizar a exposição, contudo, manifesta sua decepção diante da má recepção da exposição e do fato de que "a maioria dos artistas que vieram de outros continentes, incluindo os da arte internacional, não permaneceram em contato" (*apud* ANTONACCI, 2016, p. 2285).

A polêmica da exposição girou em torno do fato de que era a primeira vez, pelo menos em grandes proporções, que se tentava minimizar os efeitos devastadores da colonização europeia no campo da arte. O curador-viajante, espécie de Jacques Arago contemporâneo, parece ter adotado como mote curatorial a estratégia crítica de que falamos no final da seção anterior: a ideia, firmemente fundada em uma perspectiva colonial, de *dar voz* a esses artistas ditos periféricos. A decepção que ele manifesta diante do fato de que os artistas "não permaneceram em contato" revela a falência, desde o nascimento, de projetos de reparação que não sejam radicais. Ora, o curador parecia esperar que os artistas que foram classificados pela curadoria mesma da exposição como não-ocidentais (isto é, que foram nominados por aquilo que eles não são, indicando, no aspecto mesmo da linguagem, certo mecanismo de exclusão e, por que não, de opressão) e colocados do outro lado da balança

da arte mais sofisticada, permanecessem mansamente em contato, se colocassem de forma domesticada à disposição da atitude, afinal magnânima, de recebê-los no centro da arte mundial.

A outra exposição de que vamos tratar também ocorreu em 1989, com proporções menores. Trata-se da "Art/Artifact", curada pela historiadora de arte africana Susan Vogel, nascida no Líbano e criada em Nova Iorque. A curadoria da exposição tratava de flagrar o potencial artístico contemporâneo que poderiam ter certos artefatos produzidos em África, que teriam, inclusive, moldado certa produção de arte europeia moderna.

O antropólogo da arte Alfred Gell analisa a exposição em seu célebre artigo "A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas" (2001), tomando como mote justamente uma rede de caça do povo Azande, grupo étnico do norte da África Central, que, para Vogel, teria a potência simbólica de uma obra de arte contemporânea. Segundo Gell,

> a intenção de Vogel era quebrar o elo entre a arte africana e o 'primitivismo' da arte moderna e sugerir, diferentemente, que os objetos africanos podem ser analisados em uma perspectiva mais ampla, evocando o estilo artístico dominante na década de 1980 (GELL, 2001, p. 179).

De fato, obras de artistas como Brancusi e Modigliani, no campo da escultura, e mesmo Picasso, em pintura, no início do século XX, recorreram a um modo de operação simbólica que podemos chamar colonialista, ao atribuir um caráter exótico à estética não-europeia, apropriando-se, na produção de suas obras, de elementos de composição de uma arte que a própria Europa denominou "primitiva", isto é, a arte africana, asiática e latino-americana. Célia Maria Antonacci, analisando o movimento de Picasso ao pintar, após se confrontar com esculturas e máscaras africanas, "Les demoiselles d'Avignon", tela que retrata "cinco donzelas de corpo grego-renascentista e máscaras africanas" e teria encantado a classe artística moderna europeia, denuncia este movimento e reafirma a estreita associação que existe, como já vimos, entre a modernidade e o projeto colonial:

> Essa mudança de paradigma estético não foi um fato isolado. Ela foi possibilitada pela colonização de outras culturas com objetivo de atender às necessidades econômicas e políticas do começo do século XX e ocorreu em meio a uma vaga de ideologia capitalista que expropriou os bens e as culturas de povos não europeus, atribuiu a eles conceitos de inferioridade e, sobretudo, tornou-os escravizados, comercializados e estigmatizados com objetivo de estabelecer a superioridade econômica e política dos povos brancos, na época, especialmente europeus. Essa euforia de conquistar e dominar povos e terras distantes e levar a

> eles a civilização europeia, introduziu na sociedade ocidental a noção de "Modernidade". Logo percebemos que Modernidade e colonialismo são duas faces da mesma moeda. Nessa perspectiva, ainda que na arte houvesse forte valorização da estética de povos africanos, indígenas, caribenhos ou indonésios, importante observarmos que o negro e outros povos colonizados e escravizados, a fim de atender às políticas de colonialismo da época, deveriam permanecer subalternos. (ANTONACCI, 2017, p. 274)

Ao tentar subverter este *modus operandi*, Vogel acaba recaindo em procedimento semelhante, ao retirar os objetos de sua territorialidade original e subtraí-los da função prática ou ritual para a qual foram desenvolvidos – gestos, em última instância, colonizadores. Afinal, uma rede de caça fechada dentro das paredes de uma galeria em Nova Iorque serve para a contemplação do olhar de quem?

Não podemos deixar de observar que o objeto disparador de nossa análise na seção anterior, a máscara, comparece aqui também de modo significativo – basta olhar para o catálogo da exposição "Art/Artifact", em cuja capa figura, além da rede Azande, uma máscara de origem africana (figura 33). Cabe aqui mencionar que todas as peças exibidas na mostra foram emprestadas de coleções de museus de ciência e história natural dos Estados Unidos[19], coleções formadas por meio da espoliação extrativista colonial (cujos primeiros exemplares provêm de expedições como aquelas de que participou Jacques Arago quando gravou Anastácia). Também se pode observar que as máscaras foram alguns dos objetos mais fartamente apropriados pelos artistas europeus já mencionados, em seu retorno à produção artística dita "primitiva" ou "tribal" que, disfarçado sob o argumento da influência ou do fascínio, na verdade camufla e mimetiza o gesto colonizador: talvez seja a mesma mão a sequestrar um artefato sagrado, a pintá-lo com tintas modernistas e a inseri-lo em uma exposição de arte contemporânea.

[19] As obras, segundo artigo publicado na Current Anthropology, da Universidade de Chicago, são provenientes das coleções do Buffalo Museum of Science, Hampton University Museum e American Museum of Natural History.

Figura 33: Capa do catálogo da exposição “Art/Artifact”.
Fonte: https://www.amazon.com.br/Art-Artifact-African-Anthropology-Collections/dp/3791308653

Yhuri Cruz, artista que retirou a máscara de Anastácia, em sua série *Pretusi* (2019-2020) [figuras 34, 35 e 36] apresenta outras máscaras que profanam deliberadamente o retorno do artista romeno Brancusi à arte dita primitiva, completando o giro: a máscara que saiu da colônia como objeto sagrado de culto e chegou à metrópole como objeto exótico de contemplação, pelas mãos de Yhuri retorna à colônia como objeto de reparação. Sua atitude é diametralmente oposta à de Vogel, que ao inserir a máscara “primitiva” em sua curadoria de arte contemporânea apenas reafirma e atualiza o gesto a cada vez ressacralizado de artistas como Brancusi.

Figuras 34, 35 e 36: Yhuri Cruz. *Pretusi* (série), 2019-2020.
Fonte: http://yhuricruz.com/2020/03/18/pretusi-serie/

Se no caso de Anastácia a máscara aparece como objeto que promove a violência simbólica, funcionando como dispositivo colonial de silenciamento, aqui observamos a máscara como alvo de semelhante violência: destituída do poder de performar suas próprias narrativas, as máscaras (e demais objetos) nessas exposições são forçosamente inscritas em outra narratividade, permanecendo fadadas ao silêncio (à impossibilidade de contar sua própria história).

Para Jota Mombaça, as estratégias utilizadas pelos curadores Jean-Hubert Martin e Susan Vogel, que estou aqui concebendo como, no primeiro caso, a estratégia de "dar voz" ao subalterno e, no segundo caso, a de "tomar a voz" dele, permanecem até os dias de hoje, marcando o modo autocentrado com que a branquitude ensaia forjar suas alianças com grupos subalternizados. Tais alianças operam sempre, no entanto, no sentido de construir um regime de autocomplacência para os próprios pares brancos/europeus, utilizando afetos, vivências, corpos e produções artísticas não-brancos e não-europeus como moeda de troca simbólica para a construção de uma imagem-de-si apenas superficialmente reparadora de uma profunda e persistente estrutura colonial. Vivendo em Lisboa, capital portuguesa, a autora analisa a atuação de coletivos e espaços formados majoritariamente por pessoas brancas, europeias e cisgêneras que se imbuíram da tarefa de "dar voz" ou "dar espaço" à produção de pessoas não brancas e trans, por exemplo[20]. O maior problema dessa estratégia, ainda segundo ela, é que seus agentes se recusam, ainda que provisoriamente e por diversos motivos, a efetuar o gesto mais radical, a face negativa do movimento de dar voz e dar espaço, que seria justamente o de perder voz e perder espaço. Sem esse movimento negativo, a estrutura colonial mantém-se com todas as suas hierarquias fundantes. Diz Mombaça:

> as narrativas benevolentes da aliança branca – fórmulas como "dar espaço", "dar visibilidade", "dar voz", todas elas predicadas no desejo normativo de ajustar o mundo social – têm como limite mais evidente a incapacidade dessas mesmas narrativas em incorporar a dimensão negativa desse trabalho, ou seja: "perder espaço", "perder visibilidade", "perder voz". (MOMBAÇA, 2021, p. 40)

Na contramão dos gestos de tomar ou de pretender dar a voz, os artistas podem ensinar à crítica outros modos de promover alguma reparação na distribuição das vozes, ou seja, na política do silêncio que marca o modo como a estrutura colonial, com os persistentes efeitos da diáspora e da escravização, opera sua partilha do sensível. Na seção seguinte,

[20] No ensaio intitulado "A coisa tá branca!", presente no livro, Mombaça analisa "um programa curatorial intitulado A Coisa Está Preta, assinado por um coletivo pretensamente feminista e pós-colonial português, o Pipi Colonial" (MOMBAÇA, 2021, p. 42).

vamos analisar como a obra da artista Rosana Paulino, assim como a de Yhuri e de Michelle, produz o gesto de *convocar* – isto é, realizar um chamamento, mas também, para permanecermos no campo semântico da voz, colocar a sua voz junto a outras vozes; reunir vozes.

c) Rosana Paulino

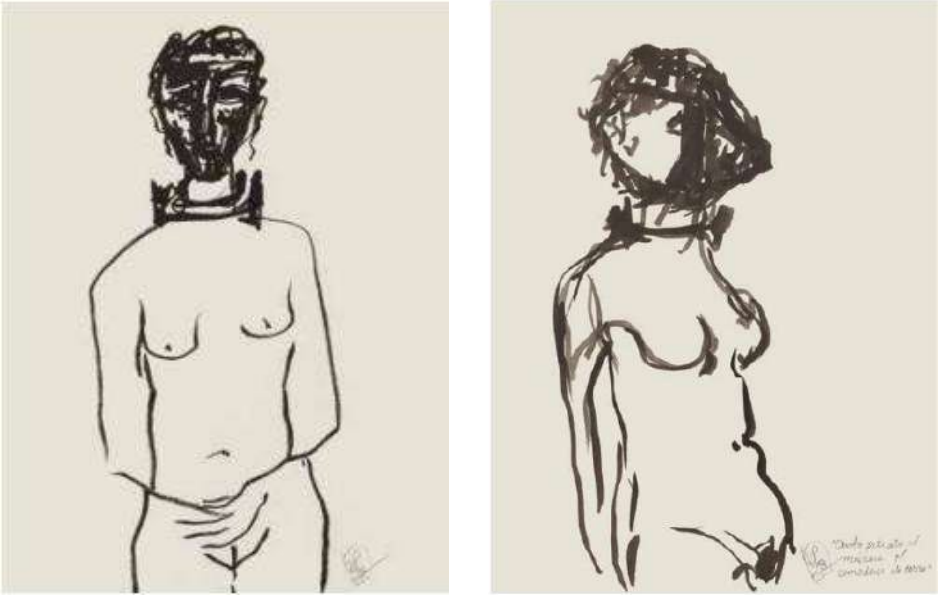
Em sua tese de doutorado, defendida em 2011, a artista paulista Rosana Paulino conta que, a princípio, sua investigação visual no âmbito dos estudos de mestrado na mesma instituição se encaminhava para a confecção de um álbum visual denominado "Imagens de sombras". O trabalho consistia em tomar como mote a litografia de Arago já mencionada aqui, que seria manipulada plasticamente de diferentes maneiras, produzindo um álbum visual cujo objetivo seria discutir "como a mulher negra é vista na sociedade brasileira atual e *se* e *como* os reflexos da escravidão refletem nas negrodescendentes ainda hoje" (PAULINO, 2011, p. 49). Paulino conta, ainda, que o trabalho partiria daquela imagem "síntese", mas retomaria "uma linha de investigação poética iniciada há mais de dez anos" (PAULINO, 2011, p. 49). Devido ao alto nível conceitual e técnico de seu trabalho, na qualificação do mestrado a artista foi indicada para avançar direto para o doutorado (em uma modalidade da USP chamada DD, doutorado direto), e a investigação visual ganhou novos contornos, os quais ela desenvolve na tese, que acabaram por tornar defasado o mote central de "Imagens de sombras" de trabalhar a partir da litografia de Arago.

Na impossibilidade de convocar esse trabalho não realizado de Rosana Paulino, uma das artistas latino-americanas de maior relevância da atualidade, para pensar as políticas do silêncio na arte contemporânea a partir da "máscara do silenciamento", procuramos recorrer à linha de investigação iniciada há mais de dez anos referida pela artista. O valioso artigo da pesquisadora Jessy Kerolayne Gonçalves Conceição, que aborda exatamente a obra de Paulino a partir da máscara utilizada por Anastácia (tocando em alguns dos pontos que discutimos ao longo deste capítulo), oferece-nos algumas pistas para percorrer tal linha.

> Identificamos dois momentos desses estudos através dos anos datados nos trabalhos. Em 1997, a artista cria *Autorretrato para comedores de terra* e *Autorretrato com gargalheira*; ambos são instrumentos de tortura, ambos os objetos são retratados na litografia de Etienne Arago. Dois anos depois, Paulino compõe mais três imagens, dessa vez intituladas *Autorretrato com máscara africana*. A artista transporta para sua imagem, para seu corpo e para si, memórias

> que não são dela, mas que partem de seus ancestrais e, sendo assim, pertencem à sua história. (CONCEIÇÃO, 2020, p. 353)

Como muito bem observado por Jessy Kerolayne, e como podemos intuir pelos títulos das obras (figuras 37 a 42), o primeiro movimento da artista ao produzir poeticamente a partir da máscara de Flandres é justamente o de vestir a máscara, o de inserir a máscara em seu próprio rosto. Tal movimento poderia ser lido, a princípio, como uma manifestação da onda de autorrepresentação que, exatamente nos anos 1990 em que as obras foram realizadas, estava em voga nas artes visuais. Mas observando algumas peculiaridades na composição dos nanquins, e colocando esses desenhos em perspectiva com outros trabalhos da obra de Paulino, podemos assegurar que não se trata de uma autorrepresentação, no sentido de incorporação da imagem de si a uma narrativa identitária cuja finalidade última é no mais das vezes de fundo narcísico.



Figuras 37 e 38: Rosana Paulino. *Autorretrato com gargalheira* e *Autorretrato com máscara para comedores de terra*, 1997.
Fonte: https://acervo-digital.espm.br/E-BOOKS/2021/382979.pdf

Figuras 39, 40 e 41: Rosana Paulino. *Autorretrato com máscara africana*, 1999.
Fonte: https://acervo-digital.espm.br/E-BOOKS/2021/382979.pdf

Figura 42: Rosana Paulino. *Autorretrato com máscara africana*, 1999.
Fonte: https://acervo-digital.espm.br/E-BOOKS/2021/382979.pdf

A composição das obras nos revela algumas coisas: em primeiro lugar, os traços do nanquim são velozes no contorno das linhas do corpo, apresentando um corpo genérico que apenas pelo título sabemos tratar-se do corpo de Rosana; os poucos marcadores desse corpo registrado são suficientes apenas para sabermos que se trata de um corpo de mulher e, eventualmente, em alguns traçados, um corpo de mulher negra. Depois, observamos que aqui ocorre o contrário do que dissemos a respeito da máscara na lito de Arago; se lá, o rosto possuía diversos detalhes, sombras, reentrâncias, era rico em pormenores e minuciosamente traçado, e a máscara comparecia chapada, lisa, no centro da composição, no caso dos nanquins de Paulino são as máscaras que possuem maior riqueza de traços, capturando o olhar do espectador pelo contraste inverso ao de Arago, o contraste de um corpo "simplificado", resumido a alguns contornos, com um rosto totalmente tomado por uma máscara que, em termos de composição, é complexa, demorada, às vezes bruta. Aqui, é como se as máscaras trouxessem um dado de realidade ao etéreo do traçado dos corpos, conferissem peso à leveza das linhas dos braços, seios e barriga. Ou seja, o que concluímos é que nesses autorretratos com máscara o que está em jogo é talvez mais a máscara do que o autorretrato; podemos mesmo dizer que esses autorretratos não fazem emergir um "eu" retratado, mas convocam um "nós" em cujo interior multitudinário o "eu" está subsumido, mas pela armadilha colonial da máscara está também interditado.

As linhas pretas traçadas pelo nanquim nesses autorretratos retornam insistentemente, como fios, no trabalho de Rosana Paulino, por meio de diferentes técnicas, mas sempre, de alguma forma, tentando ligar a história colonial à formação social do Brasil hoje no que tange ao papel da mulher negra (talvez seja disso que se trata quando se fala em "The liability of threads", título da exposição individual da artista, aberta em dezembro de 2022 no Kunstverein Braunschweig, na Alemanha). Em desenho, vemos fios saindo de seios, na série *Ama de leite*, de 2005 (figuras 43 e 44), fios saindo de bocas, seios e vaginas na série *Tecelãs*, de 2003 (figuras 45 e 46), fios saindo de cabeças e pés na série *Assentamento*, de 2012 (figuras 47, 48 e 49).

Figuras 43 e 44: Rosana Paulino. *Sem título* e *Seios com leite e sangue II*, da série *Ama de leite*, 2005.
Fonte: https://acervo-digital.espm.br/E-BOOKS/2021/382979.pdf

Figuras 45 e 46: Rosana Paulino. *Sem título* e *Mãe e filha cegas*, da série *Tecelãs*, 2003.
Fonte: https://rosanapaulino.com.br/multimidia/Figuras

Figuras 47, 48 e 49: Rosana Paulino. *Assentamento*, 2012.
Fonte: https://acervo-digital.espm.br/E-BOOKS/2021/382979.pdf

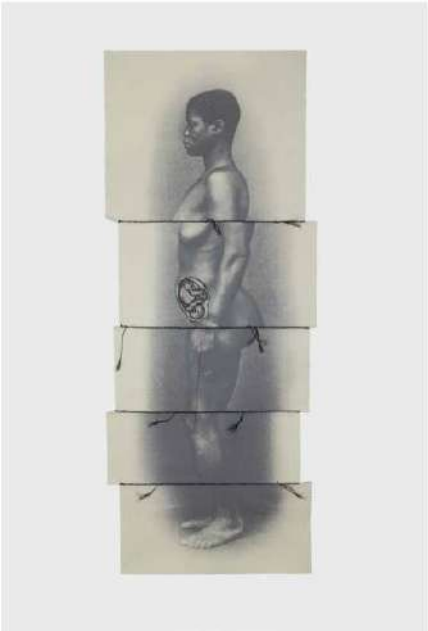
Em instalações, vemos fios crespos de cabelo guardados por estruturas de vidro dentro de bastidores de costura bordados com diversos nomes de mulher, no trabalho sem título da instalação *As três graças* (figura 50), de 1998, remontado em 2006. Mais uma vez, como as máscaras nos autorretratos, os fios bloqueiam a antevisão integral do indivíduo ou dos indivíduos retratados em obra, convocando assim uma espécie de multidão: ainda que cada uma das mulheres ali mencionadas possua um nome próprio, os cabelos, igualmente crespos e igualmente encapsulados em uma narrativa de gênero e de raça, organizam essas mulheres em uma "massa" inominada, marcada pela violência simbólica.

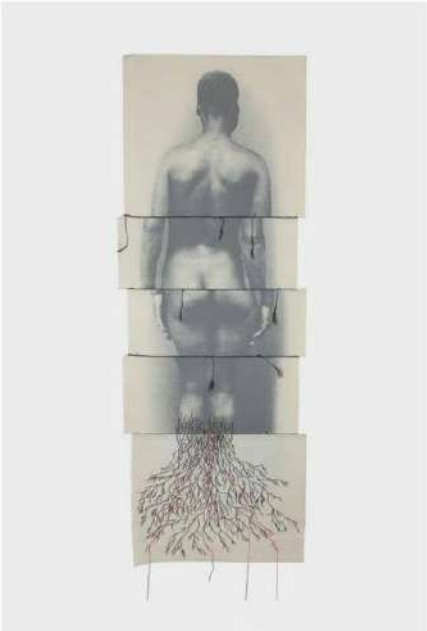
Figura 50: Rosana Paulino. *Sem título*, da série *As três graças*, 1998-2006.
Fonte: https://acervo-digital.espm.br/E-BOOKS/2021/382979.pdf

Os desenhos da série *Tecelãs* (figuras 45 e 46) ganharam o espaço e transformaram-se em uma instalação (figuras 51 e 52), e os fios novamente comparecem com destaque. Nela, corpos femininos feitos de barro são dispostos pelo espaço, entre chão e paredes,

entremeados por casulos também de barro; do orifício da boca desses corpos, que não possuem braços, saem fios brancos que se enrolam em toda sua parte inferior, criando uma espécie de híbrido de mulher e bicho-de-seda. Os desenhos de *Assentamento* também tornaram-se instalação (figuras 53, 54 e 55); nela, as imagens das mulheres negras utilizadas para a composição dos desenhos são sublimadas em tecidos seccionados em cinco faixas, que são costuradas com grossos fios pretos. Outros elementos que completam a instalação também recebem fios, como os fardos de braços amarrados empilhados sobre pallets.

Figuras 51 e 52: Rosana Paulino. *Tecelãs*, 2003.
Fonte: https://rosanapaulino.com.br/multimidia/





Figuras 53, 54 e 55: Rosana Paulino. *Assentamento*, 2012.
Fonte: https://acervo-digital.espm.br/E-BOOKS/2021/382979.pdf

As fotografias da mulher, bem como outras figuras que aparecem na obra de Rosana, são de autoria de Augusto Stahl, e foram realizadas por ocasião da Expedição Thayer, de 1865, liderada pelo zoólogo eugenista suíço Louis Agassiz. Assim como na expedição de que participara Arago em 1817, que nos legou a imagem da "escrava Anastácia", a expedição Thayer registrou a suposta diversidade de tipos raciais brasileiros e, embora tenha sido realizada com o objetivo de sustentar as teses racistas em voga à época, acabou por produzir o maior e talvez único registro fotográfico de negros escravizados vivendo no Brasil naquele momento. "A figura que deveria ser uma representação da degeneração racial a que o país estava submetido, segundo as teorias racistas da época, passa a ser a figura de fundação de um país, da cultura brasileira. Essa inversão me interessa"[21], afirma a artista em texto sobre sua exposição individual na Pinacoteca de São Paulo. O título mesmo da obra, *Assentamento*, aponta para um sentido secular, como o fundo onde se assenta uma cultura, uma identidade, isto é, uma fundação, um suporte, uma origem (assim vemos os pés da mulher, em uma das faixas costuradas, tornar-se o desenho de fios que se assemelham a raízes), mas também para um sentido religioso, ligado a uma energia mágica que sustenta a força dos terreiros em certas culturas religiosas afro-brasileiras. Como é possível ver na figura 55, também compõem a instalação outros elementos: fardos de braços negros amarrados em cordas sobre estruturas de pallets, e dois pequenos televisores com imagens de ondas do mar batendo em uma praia, em *looping*. Estes outros elementos, tanto quanto a imagem da mulher com as intervenções dos fios, parecem dizer da memória do corpo, que, mesmo soterrada por uma

[21] O trecho foi retirado de um comentário da artista Rosana Paulino a respeito de sua exposição na Pinacoteca de São Paulo, no site: <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/rosana-paulino-a-costura-da-memoria/>.

série de dispositivos políticos ao longo dos séculos, dispositivos que a entrecortam, apagam-na, sufocam-na, ainda resistem. O marulho, emitido na instalação junto com os vídeos, remete à viagem de sequestro destes corpos de África para o Brasil, no processo de diáspora cujos efeitos na cultura contemporânea ainda persistem.

Mas há em *Assentamento* um elemento que, em nossa leitura, pode ser considerado o mais importante dentre todos: a costura. Podemos mesmo dizer que a costura é um dos motes formais da obra de Rosana (o que, associado a seu mote conceitual, a memória, pode ter levado a curadoria de sua exposição individual retrospectiva, realizada na Pinacoteca de São Paulo entre 2018 e 2019, a intitulá-la de "A costura da memória"). No caso específico de *Assentamento*, a costura revela algo fundamental, além de fazer comparecer os fios que estão sempre a ligar, em sua obra, a memória ao presente: é que ali a costura das faixas de tecido que compõem a imagem se encontra desalinhada, fazendo aparecer uma desconexão entre as seções, um desencontro, uma não-coincidência. É como se a costura tivesse sido mal feita, como se tivesse havido um erro de encaixe dos tecidos, revelando uma forma de fratura, de quebra da narrativa visual que se deseja apresentar, e ao mesmo tempo exibindo um corpo desajustado, um corpo que não está em conformidade consigo mesmo. *Assentamento* mostra, através dessas grosseiras linhas que suturam as faixas de tecido, a fragilidade da costura da memória da mulher negra na narrativa social e política brasileira e como os processos de escrita dessa história são defasados, construindo imagens picotadas de corpo que possui esses marcadores: negro, feminino, brasileiro. Que Rosana Paulino tenha precisado recorrer a imagens cuja finalidade era o extermínio literal e simbólico da população a que pertence, de seus antepassados, para então poder contar a seu modo a história de violências e de resistência dessa mesma população, já aponta para a precariedade das políticas de memória de que dispomos.

Meu primeiro contato com a obra de Rosana foi com uma versão distinta, de 2014, do que poderíamos entender como a série *Assentamento*, chamada *Assentamento(s): Adão e Eva no paraíso brasileiro* (figuras 56 e 57) em uma pequena instalação no Instituto dos Pretos Novos, centro cultural e instituto de pesquisa e memória localizado na Zona Portuária do Rio de Janeiro que guarda estreita relação com a produção de Rosana e com a questão das políticas da memória e do silêncio – motivo pelo qual me parece imprescindível, aqui, contar, ainda que lateralmente, a história desse primeiro contato.

No esteio do Projeto do Porto Maravilha, cujo objetivo era "revitalizar" a Zona Portuária do Rio de Janeiro – na verdade, um projeto de gentrificação marcado por uma

lógica racista, excludente e violenta – uma moradora da região, mais especificamente da Rua Pedro Ernesto, na Gamboa, resolveu fazer uma obra em sua residência para a construção de um estacionamento, e ali encontrou ossadas não identificadas. Acionada a Prefeitura, um processo de investigação foi levado a cabo, culminando com a importante descoberta: ali era a exata localidade onde, desde sua criação em 1722, até o fim de seu uso com tal finalidade, já em meados do século XIX, situava-se o Cemitério dos Pretos Novos, como uma espécie de depósito dos corpos das pessoas escravizadas que aportavam ao Rio de Janeiro já falecidas, dadas as condições da viagem. "Pretos novos", ou "boçais" era como chamava-se os escravos recém-chegados ao Brasil (PEREIRA, 2014). Os "pretos novos" a quem pertenciam aqueles ossos, encontrados ao acaso por uma moradora quase trezentos anos depois de ali terem sido despejados, eram os que já chegavam mortos, não tendo, portanto, sequer direito a um enterro. A moradora recebeu um pequeno e insuficiente aporte da Prefeitura para transformar o espaço, que ainda é sua residência, em uma espécie de museu, um local para registro e manutenção de uma memória que ficou quase três séculos literal e simbolicamente soterrada.

Quando estive lá, chamou minha atenção a forma poeticamente muito expressiva de exposição do cemitério. A solução expográfica encontrada pelo Instituto para exibir as ossadas à vista do público e preservar as condições arqueológicas para sua manutenção foi a criação de um grande painel de vidro horizontal, cravado no solo. Tal expografia implicava em dois acontecimentos que me pareceram querer dizer algo, também, sobre aquela história. O primeiro era que, para acessá-la, fazia-se necessário curvar-se, isto é, implicar-se corporalmente na fruição – pois não se tratava de uma memória dada, uma memória que se acessa facilmente. Depois, vinha o fato de que através do painel via-se, antes dos ossos, lá no fundo, misturados a outros objetos, uma camada de vapor no vidro. Aquilo parecia indicar o fato surpreendente de que aquela memória, por tanto tempo soterrada, finalmente *respirava*. O historiador Júlio César Medeiros da Silva Pereira, que pesquisou o Cemitério dos Pretos Novos, descreve:

> Os ossos dos escravos estavam deixados sem nenhuma organização espacial, torcidos, queimados em diferentes graus de exposição ao fogo (cremados, carbonizados e calcinados), quebrados, lascados, soltos no solo sem nenhuma conexão anatômica. Aqui, arcadas dentárias em meio a ossos longos; ali, ossos curtos com o indício de terem sido quebrados após a descarnação; mais adiante, fragmentos de crânios em meio a artefatos variados; lá, ao mesmo nível do solo, restos de animais e detritos urbanos. Tudo isso à mostra em um pequeno espaço, uma janela arqueológica de 1,0 m2 (...) que nos leva diretamente ao passado,

> dando-nos o poder de observar em *loco* as atrocidades cometidas durante a escravidão. (PEREIRA, 2014, pp.340-341)

Também chamou minha atenção o trabalho de Rosana Paulino que, exposto no mesmo salão, conversava, sobretudo do ponto de vista formal, com aquelas janelas arqueológicas do Instituto.

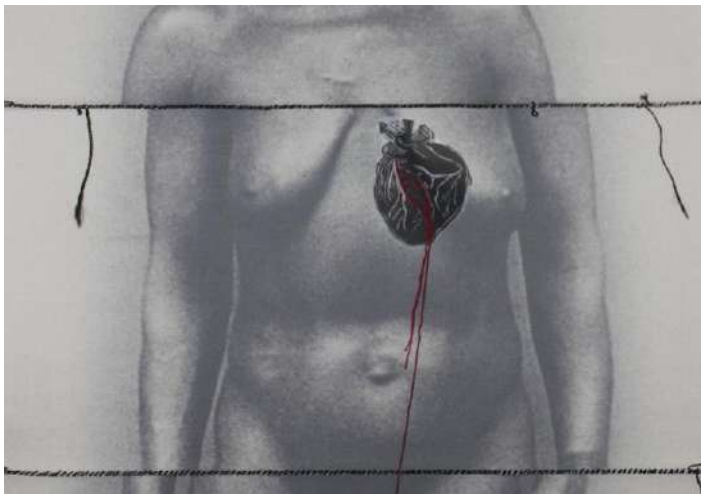


Figura 56: Rosana Paulino. *Assentamento(s):Adão e Eva no paraíso brasileiro*, 2014.
Fonte: https://pretosnovos.com.br/galeria/assentamentos-adao-e-eva-no-paraiso-brasileiro/

Essa versão de *Assentamento* foi o resultado de uma residência que a artista realizou na Itália, e era composta por várias imagens – desenhos, pinturas, colagens – que remetiam aos estudos naturalistas empreendidos nas expedições de que já tratamos aqui, com elementos como desenhos da fauna e da flora brasileiras e esboços de anatomia. Segundo Marco Antonio Teobaldo, curador da mostra, os materiais estavam "reunidos de uma forma que sugere a criação da civilização brasileira a partir de um casal de africanos escravizados"[22]. A imagem do casal em questão, proveniente das fotografias de Augusto Stahl obtidas na Expedição Thayer, parecia, de alguma forma, sintetizar a instalação, formando uma espécie de "casal primordial" (figura 57).

[22] O trecho citado foi retirado de um comentário do curador da exposição em questão, Marco Antonio Teobaldo, disponível no site do Instituto dos Pretos Novos: <https://pretosnovos.com.br/galeria/assentamentos-adao-e-eva-no-paraiso-brasileiro/>.

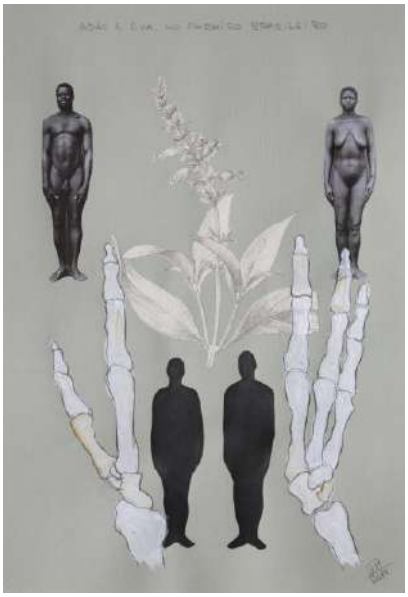


Figura 57: Rosana Paulino. *Assentamento(s):Adão e Eva no paraíso brasileiro*, 2014.
Fonte: https://pretosnovos.com.br/galeria/assentamentos-adao-e-eva-no-paraiso-brasileiro/

O elemento que coroava a instalação, contudo, era mesmo a imagem da mulher, impressa no tecido seccionado com as costuras evidentes descontinuadas, um modo visual de falar do trauma diante da violência do sequestro e da impossibilidade de um refazimento completo da vida, do corpo, da memória, depois da experiência diaspórica. Também é notável que a essa mulher, quando ampliada no tecido (na ocasião pendente do teto como um estandarte), é restituído um corpo para além da suposta dimensão etnográfica das expedições: ela ganha um coração e, em outra versão, um útero. Apenas costurando, para refazê-la, a memória dessas corporalidades (das mulheres negras afro-brasileiras), parece dizer-nos Paulino, é possível restituir a possibilidade do afeto e da maternidade, sequestradas desses sujeitos pela escravização e pela manutenção do projeto colonial.

Diversos outros trabalhos de Rosana utilizam a costura como elemento plástico, trazendo os fios, na maior parte das vezes pretos, como metáforas visuais de uma tentativa, sempre em disputa, de costurar passado e presente, contando assim uma história fragmentada pelos dispositivos epistemológicos coloniais, mas a cada vez refeita pela ação de resistência dos sujeitos que tais dispositivos insistem em tentar silenciar.

Mas é com a série *Bastidores* (figura 58) que a artista, valendo-se da costura, inscreve de forma mais contundente sua obra nas políticas do silêncio, trazendo, através de suas linhas, uma Anastácia cuja máscara apresenta-se grosseiramente bordada. Trata-se de uma série de diversos bastidores para bordado nos quais foram impressas fotos 3x4 de mulheres negras, retiradas de álbuns familiares de Rosana. Talvez por ser de 1997, quando as técnicas

de transferência de imagens para tecidos não eram tão sofisticadas como vemos hoje, os rostos das mulheres que aparecem na obra possuem certa indefinição nos traços, irrompendo no centro dos bastidores de um modo que poderíamos chamar *espectral*; seja ou não por uma limitação técnica, fato é que as mulheres retratadas apresentam-se com aspecto fantasmagórico, já apontando para a evocação de seus antepassados que propõe Paulino, mesmo sem que soubéssemos tratar-se de mulheres de sua família. Nos rostos dessas mulheres, em locais como os olhos ou, sobretudo, a boca, Rosana costura com sua implacável linha preta, de forma rudimentar, profanando esses já turvos retratos de família.

Figura 58: Rosana Paulino. *Bastidores*, 1997.
Fonte: https://mam.org.br/acervo/1997-076-000-paulino-rosana/

Como podemos ver na figura 59, embora também sejam feitas costuras sobre os olhos, a maioria é feita sobre a boca ou a garganta das mulheres, evidenciando a linha de costura como um substituto plástico da "máscara de silenciamento" de que falara Grada Kilomba. Que tal máscara, no caso de Rosana Paulino, tenha como suporte um acessório para bordado tampouco é irrelevante, se o silenciamento de que se trata em sua obra é de racialidade, mas também de gênero. Rosana consegue, assim, escancarar a um só tempo a divisão racial e sexual do trabalho, pois se o bordado aciona no nosso imaginário uma atividade feminina, a imagem mais imediata que nos ocorre é, em primeiro lugar, a de um trabalho refinado, delicado, paciente, e, em seguida, a de um trabalho realizado por uma mulher branca; o grosseiro da linha preta que vemos cobrir certas partes do rosto de mulheres negras estampados naqueles bastidores, além de presentificar a violência com que a enunciação de um discurso, de um registro, de uma História pode ser impedida, parece também marcar uma diferença racial na divisão sexual do trabalho.

Figura 59: Rosana Paulino. *Bastidores* (detalhe), 1997.
Fonte: https://acervo-digital.espm.br/E-BOOKS/2021/382979.pdf

Rosana Paulino, como pudemos ver, é uma artista para a qual a escolha dos materiais é tão relevante para sua obra quanto o tema tratado, sendo a plasticidade uma importante produtora de camadas de sentidos. São as suas linhas, seja nos nanquins, nas instalações com objetos (fios de cabelo) ou nas costuras e bordados, que efetuam o gesto de costurar a memória, procurando subverter a política de silenciamento imposta historicamente às mulheres negras no Brasil. Em *Bastidores*, mais que em qualquer outro de seus trabalhos, a relação entre o fio da costura e o objeto de problematização da obra faz-se presente. Tanto assim que Rosana escolhe terminar sua Tese de Doutorado reproduzindo um texto escrito em 1997, ano em que produziu os *Bastidores*, para a exposição em que eles foram exibidos:

> faz parte do meu fazer artístico apropriar-me de objetos do cotidiano ou elementos pouco valorizados para produzir meus trabalhos. Objetos banais, sem importância. Utilizar-me de objetos do domínio quase exclusivo das mulheres. Utilizar-me de tecidos e linhas. Linhas que modificam o sentido, costurando novos significados, transformando um objeto banal, ridículo, alterando-o, tornando-o um elemento de violência, de repressão. O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta. (PAULINO, 2011, p. 88)

E conclui com o que poderia ser uma síntese do que tentamos articular ao longo deste capítulo, a respeito das políticas do silêncio manifestadas em obras de arte que tematizam o silenciamento colonial e as sistemáticas violências produzidas pela colonialidade e pelos processos de escravização contra corpos negros:

> Pensar em minha condição no mundo por intermédio de meu trabalho. Pensar sobre as questões de ser mulher, sobre as questões da minha origem, gravadas na cor da minha pele, na forma dos meus cabelos. Gritar, mesmo que por outras bocas estampadas no tecido ou outros nomes na parede. Este tem sido meu fazer, meu desafio, minha busca. (PAULINO, 2011, p. 89)

É assim que Rosana deixa claro sua estratégia artística: gritar, como forma de resistência, convocando outras vozes, vozes ancestrais; gritar, mesmo que através de outras bocas; ou emprestar o seu próprio corpo para que outras vozes, impedidas, possam exercer o seu direito ao grito, atendendo assim a uma convocação histórica. Tal convocação conduz os trabalhos apresentados aqui a uma dimensão de coletividade, mesmo tendo sido realizados por uma artista, assinados com seu nome, exibidos em mostras individuais em grandes galerias internacionais: porque é necessário, para que o gesto possa se perfazer, recorrer a uma história que é sempre maior que uma biografia, a um corpo cujos limites não se encerram no indivíduo. Em *Pele negra, máscaras brancas*, em que analisa os efeitos da colonização e da escravidão na subjetividade das pessoas negras, Frantz Fanon aponta a relação entre um corpo fraturado pela história e a convocação de corpos ancestrais, que optamos por reproduzir aqui como epígrafe, encerrando este capítulo.

> Eu era ao mesmo tempo responsável pelo meu corpo, responsável pela minha raça, pelos meu ancestrais. (...) Alguns me associavam aos meus ancestrais escravizados, linchados: decidi assumir. Foi através do plano universal do intelecto que compreendi este parentesco interno – eu era neto de escravos (...). Onde me situar? Ou melhor, onde me meter? Martinicano, originário de “nossas” velhas colônias. Onde me esconder? (...) Meu corpo era devolvido desancado, desconjuntado, demolido (...). (FANON, 2008, pp. 105-106)

Capítulo III: Regina José Galindo

O projeto colonial não cessa de produzir, inclusive no âmbito da produção artística, sua sistemática história de silenciamentos; já dissemos antes que, talvez, a história da América Latina seja, ao mesmo tempo que uma história de suas resistências, uma história de seus silêncios, ora potentes, ora opressivos.

Lembro-me de ler em alguma parte o compositor alemão Karlheinz Stockhausen dizer que o atentado às Torres Gêmeas, no memorável onze de setembro, teria sido a maior obra de arte já produzida e que um dos motivos para sua "escandalosa" declaração teria sido que o atentado foi, nas palavras do crítico Teixeira Coelho, um "marco (...) da morte definitiva, e morte violenta, da modernidade (quer dizer, do predomínio da razão)" (COELHO, 2008, p. 11). Amplamente midiatizados, e rapidamente alardeados por todo o planeta, os fatos que se sucederam na manhã daquele dia logo foram incorporados a dezenas de narrativas que ofereciam, em alta velocidade e fazendo muito *barulho*, seus diagnósticos para o século que se abria: da consolidação da aldeia global ao início da III Guerra Mundial, do declínio da modernidade à ascensão do "terrorismo", não faltaram hipóteses ou testemunhos do grande abalo que o 11/09 representou para as estruturas políticas do planeta. O historiador britânico Eric Hobsbawm, que afirmara, em *A era dos extremos*, que o século XX havia se iniciado em 1914, com a I Guerra Mundial, e se encerrado em 1989, com a queda do Muro de Berlim, faz uma revisão de seu diagnóstico, e afirma que, na verdade, o século XX encerra com a queda das Torres Gêmeas. Outros analistas parecem indicar que tal data marca, mais que o encerramento do século passado, o início definitivo deste. De todo modo, concorda-se que esse acontecimento se inscreveu na história como marco, seja de encerramento ou de início, mas certamente de mudança de paradigma. Mesmo a inusitada leitura do atentado como obra de arte veio solicitar uma urgente revisão da noção de arte como positividade, lembrando, como diz Coelho, que a cultura, e especificamente a arte, também podem agir contra o indivíduo, também podem ser perigosas, também podem ser índices de uma violência e de uma destruição.

Gostaria de lembrar, contudo, que essa noção negativa de arte e, de forma alargada, mesmo a constatação do declínio da razão moderna têm atravessado a produção artística no hemisfério sul ou, de modo geral, fora do eixo Europa-EUA há mais tempo e de forma mais contundente. Tal contundência, em minha leitura, reside no fato de que, ao manifestar uma negatividade, nossa arte, quando fala de violência, é silenciosa; ou, no mínimo, menos

alardeada, menos – utilizemos o adjetivo com que Teixeira Coelho caracterizou a polêmica declaração de Stockhausen – “escandalosa”.

Em 2002, um ano após o episódio acima mencionado, a artista colombiana Doris Salcedo realiza uma obra no Palácio da Justiça, em Bogotá, intitulada *Noviembre 6 y 7* (figura 60), relembrando os dias 6 e 7 de novembro de 1985, data em que os episódios de violência na capital colombiana envolvendo grupos de guerrilheiros paramilitares se agravam com a invasão do Palácio da Justiça e o assassinato de vários juízes, inclusive de todos os membros da Suprema Corte do país. Em entrevista, Salcedo afirma que esse episódio, sem precedentes na história, quando um país inteiro fica simbólica e literalmente *sem justiça*, quase não foi noticiado, inclusive pela imprensa internacional. A obra, espécie de *site-specific* (ou uma “encenação”, como aponta a própria artista), consiste em uma simulação, minuto a minuto, dos acontecimentos daqueles dois dias, no momento exato em que, segundo os registros, os mais de cem assassinatos ocorreram no local; porém, em vez de corpos, a artista faz cair, através de cordas, a uma velocidade muito lenta, cadeiras vazias pela fachada do Palácio.

Salcedo afirma não ter divulgado previamente a obra para ninguém:

> Não avisei nem à imprensa, nem às pessoas, as cadeiras simplesmente começaram a cair. Pensava que a lembrança desse evento trágico era uma obsessão particular que eu tinha, mas logo percebi que estava errada: a cidade, as pessoas que passavam por ali lembraram-se. Hoje se fala muito sobre memória, a tal ponto de estarmos um pouco cansados… mas nesse dia foi extraordinário presenciar como uma memória latente surge e está viva. (SALCEDO, 2013, p. 28)

Pelo fato de a obra não ter sido previamente alardeada, de não ter sido proposta como um a*contecimento* para a cidade, a artista ficou surpreendida com a reação das pessoas, que, na ocasião, retomaram o fato rememorado pela obra e, de alguma forma, puderam elaborar, coletivamente e *in loco*, alguma coisa sobre o trauma produzido por ele. Se Doris Salcedo destaca a memória como espécie de “mote” do trabalho, eu gostaria de apontar o silêncio como seu paradigma formal e temático.

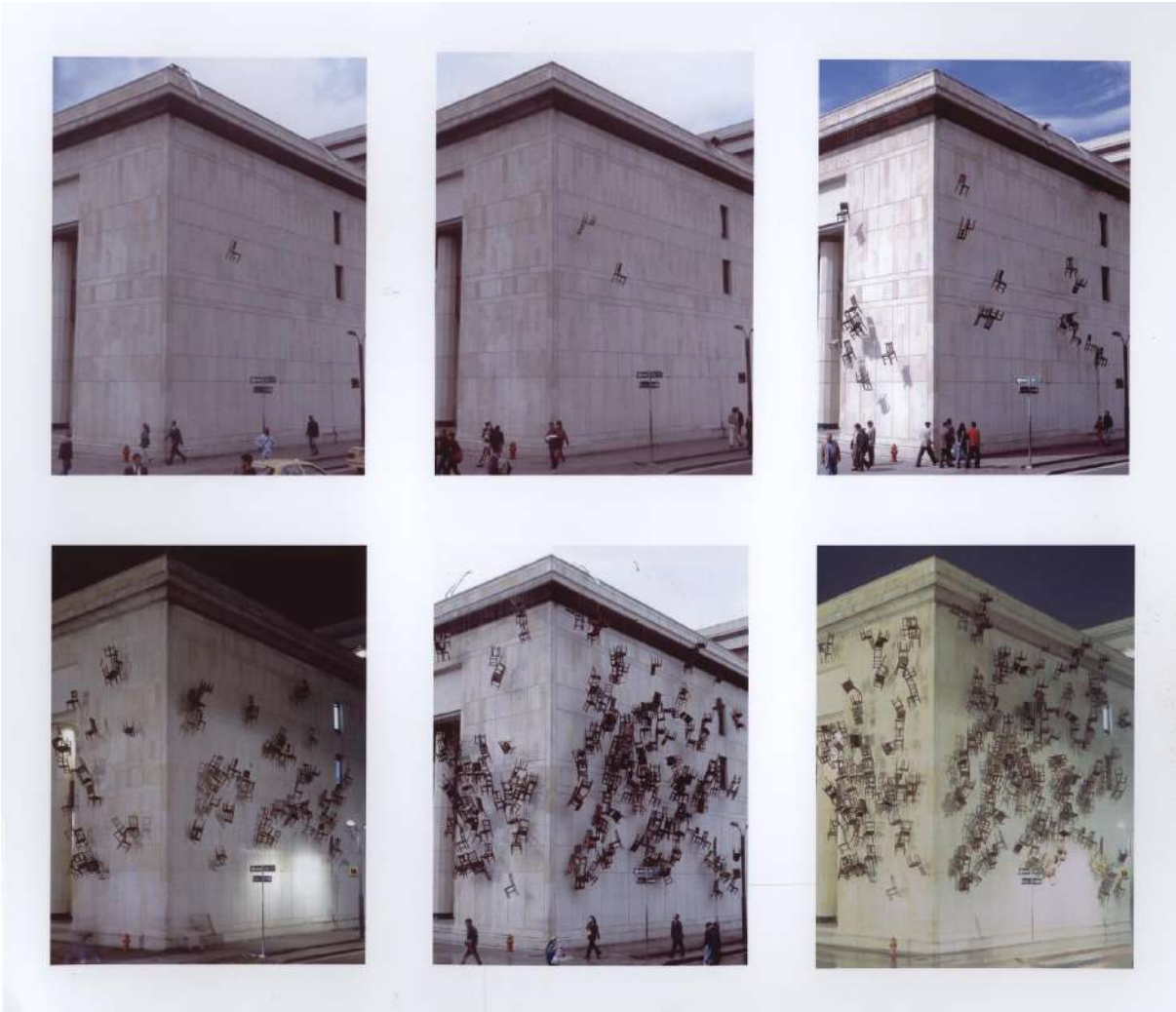


Figura 60: Doris Salcedo. *Noviembre 6 y 7*, 2002.
Fonte: https://awarewomenartists.com/en/magazine/doris-salcedo-de-lidentite-singuliere-a-lhistoriographie-collective/

"Apesar de tudo o que aconteceu antes, é uma obra absolutamente silenciosa", afirma a artista na já referida entrevista (SALCEDO, 20013, p. 28). Por "tudo o que aconteceu antes", pode-se ler a História, a história de um massacre, atravessada por muita violência e por muitas mortes; houve, na ocasião do atentado, um incêndio, e uma ordem para que os bombeiros não o apagassem, até que os vidros do palácio explodissem e os guardas que faziam a vigilância do local não suportassem o calor; deve ter havido sirenes, tiros e gritos; contudo, a obra consiste em cadeiras vazias deslizando lentamente e sem ruído sobre a fachada do Palácio. Uma cadeira vazia já é, em si, o índice de uma ausência, pois a cadeira pressupõe um corpo para sentar; ademais, uma cadeira vazia é um objeto que deveria acontecer no espaço, mas quando despenca de uma altura de 12 metros a uma velocidade tão baixa que a queda dura 30 minutos, ela se desloca, muito sutil e lentamente, da espacialidade

para a temporalidade, e não mais *jaz*, mas *dura*, e, então, passa a acontecer no tempo (talvez por isso, Doris chama sua obra de "encenação", recusando, por exemplo, ainda que tacitamente, a noção de *site-specific* ou de *happening*, esta última tão vinculada à presença de um ou mais corpos).

Esse amontoado de cadeiras vazias, despencando na duração de dois dias, deve ter passado despercebido ao compositor alemão Stockhausen; bem como o próprio fato histórico, índice da sistemática e complexa história de violência na Colômbia, passou despercebido à imprensa internacional; bem como invisíveis permaneceram os nomes das vítimas daquele episódio, que nomeavam os corpos pressupostos nas cadeiras vazias, os corpos ausentes das vítimas daquele atentado. Apenas alguém localizado aqui, como nós, poderia dizer que esta, sim, talvez, seja a maior obra de arte já produzida.

Noviembre 6 y 7 não nos coloca propriamente a questão da vítima da violência, mas uma questão anterior, e por isso nos parece que não se trata tanto de evocar uma memória das vítimas ou mesmo do evento traumático (mas que só foi traumático porque fez vítimas de forma violenta, rompendo com a ordem no interior da engrenagem de funcionamento da cidade e da coisa pública). É que o modo de produção de arte ocidental parece selecionar muito claramente quais vítimas da violência podem ser representadas em obra, em uma espécie de macabra curadoria da dor do outro.

A matriz religiosa da cultura ocidental permeia as representações artísticas da violência, tendo elegido como seu símbolo máximo a crucificação de Cristo; a extensa iconografia proveniente desse episódio tem firmado no nosso imaginário valores como os de sacrifício e redenção, que deslocam a vítima-síntese do Ocidente dos suplícios do corpo e retiram, em última instância, o corpo de Cristo de cena, fazendo a violência de que se trata na representação perder vigor em favor de uma narrativa transcendental de salvação.

Em interessante artigo sobre a representação da violência, especificamente no teatro experimental chileno contemporâneo, o pesquisador Sérgio Rojas retoma uma análise de Joris-Karl Huysmans, segundo a qual a mais impressionante representação da crucificação de Cristo em toda a história da arte é a do pintor bávaro Matthias Grünewald, do começo do século XVI:

> Nela é como se o artista tentasse reproduzir a imagem da dor extrema, ou melhor a imagem de um corpo com dor extrema. Como aponta Joris-Karl Huysmans em um texto notável, o resultado é "o corpo devastado de um Deus" (...) Isso permite que o espectador se detenha nos vestígios da dor, como se o homem sacrificado dissesse da cruz: "Olhe para mim!" (ROJAS, 2020, p. 3)

Para Rojas, a pintura de Grünewald se destaca justamente por restituir ao Deus o seu corpo, em um dos momentos em que de forma mais contundente um corpo pode se assumir enquanto tal: no momento da tortura. Ele chega mesmo a afirmar que se o corpo de Deus não morreu, como diz a narrativa cristã, naquela pintura "*o Deus morreu de corpo*" (ROJAS, 2020, p. 4). E prossegue afirmando que se, em geral, as representações da crucificação conferem à dor

> um sentido subjetivo de transcendência da matéria (...), nesse tipo de violência que estamos analisando (violência social, política, criminal) [no tipo de violência que ele analisa em seu artigo, e que também vamos analisar ao longo deste capítulo] todas as formas de transcendência foram anuladas, colocando o espectador em confronto com a matéria sem transcendência de uma violência que vai além de sua condição de instrumento, ficando relegada a si mesma. (ROJAS, 2020, p. 4)

Conclui seu pensamento perguntando: "As artes podem pensar a violência quando esta se impõe como uma realidade 'sem saída'?" (ROJAS, 2020, p. 4)

Tal pergunta parece ecoar, ainda que de um lugar distante, o célebre questionamento de Adorno acerca da possibilidade de se fazer poesia após Auschwitz. O Holocausto parece ter colocado para a Europa, bem antes do 11/09, a questão do declínio do predomínio da razão moderna, de modo que não faltaram análises que apontavam o campo de concentração como a catástrofe-síntese da história: aquela que, segundo o diagnóstico de Agamben, por exemplo, mais do que subverter ou recusar alguma norma, é a própria ausência de norma. "Essa ausência de normas, de *nomoi*", contudo, diz Jeanne Marie Gagnebin, na Apresentação de *O que resta de Auschwitz*, "faz do campo de concentração, paradoxalmente, o 'paradigma biopolítico do moderno', (...) um novo *nomos*, portanto, que solapa as condições de possibilidade de uma construção ética clássica" (Gagnebin apud AGAMBEN, 2008, p. 13).

Se a pergunta de Adorno – será possível fazer poesia após Auschwitz? – parece apontar o campo de concentração como um limite da razão moderna, como uma espécie de retorno à barbárie[23], que impõe uma impossibilidade à linguagem, à representação e à arte, a leitura de Agamben propõe, na verdade, o campo como paradigma do moderno (no esteio de uma perspectiva foucaultiana de poder como regulação da vida).

[23] Tal ideia está expressa na *Dialética do esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer, publicado em 1947, ou seja, no contexto de ascensão do nazi-fascismo. As palavras iniciais da introdução o revelam: "O que nos propuséramos era, de fato, nada menos do que descobrir por que a humanidade, em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando em uma nova espécie de barbárie" (ADORNO, p. 2).

Paradigma ou ruptura da modernidade, o fato é que o extermínio em massa de judeus nos campos de concentração instituiu-se para a Europa – e, em consequência, para todo o mundo ocidental – como a máxima representação da desmedida e da violência.

A ideia de que existem vidas que, do ponto de vista político, jurídico e mesmo médico, dentre outras instâncias, podem ser matáveis, enquanto outras merecem ser preservadas, possui já uma longa tradição. O debate contemporâneo a esse respeito possui pelo menos duas significativas vertentes, nas quais não vamos nos aprofundar aqui: a de Agamben, que pensa o conceito de "vida nua", e a da filósofa estadunidense Judith Butler, que desenvolve o conceito de "vida precária". O filósofo Caio Paz, em interessante artigo recentemente publicado, analisa as convergências e divergências entre esses conceitos, apontando que suas diferenças primordiais residem no modo como cada autor interpreta particularmente a ideia de poder e sua relação com o sujeito, mas que os conceitos se aproximam na medida em que:

> Tanto vida nua quanto vida precária mostram como a compreensão do que é a vida resulta de uma série de mecanismos de poder. Mais ainda, elas evidenciam como o que se compreende por vida encontra-se entregue a uma violência estatal que, no limite, pode matá-la ou deixá-la morrer. (PAZ, 2022, p. 1)

A explicitação crua do uso da violência contra a vida de toda uma população levou Agamben a formular seu conceito de vida nua a partir dos horrores do campo de concentração; produziu também os "quadros de guerra" butlerianos, a partir da recente onda de imigração forçada para a Europa. O que desejamos apontar aqui é que esse uso explícito e desmedido de violência tem tido um sistemático paralelo no modo como as populações das periferias globais têm sido tratadas durante séculos de prática colonial, e ainda hoje, com os novos modos de produção neocoloniais. Um teórico como Aimé Césaire é veemente em sua leitura, no *Discurso sobre o colonialismo*, ao falar sobre o espanto burguês diante do nazismo:

> Espantam-se, indignam-se. Dizem: "Que coisa estranha! Mas, ah, é o nazismo, há de passar!" E aguardam, e esperam; e calam-se quanto à verdade, que é uma barbárie, sim, mas é a barbárie suprema, a que coroa, a que resume a cotidianidade das outras barbáries; que é o nazismo, sim, mas que, antes de serem suas vítimas, foram seus cúmplices; que esse nazismo foi apoiado antes de ser sofrido, foi absolvido, foi relevado, foi legitimado, porque ele até então só se aplicava aos povos não europeus; que esse nazismo foi cultivado, que são responsáveis por ele e que ele brota, irrompe, jorra, antes de em suas rubras águas tragá-los por todas as fissuras da civilização ocidental e cristã. (CÉSAIRE, 2022, pp. 164-165)

O sul global – e no contexto desta Tese estamos falando especificamente da América Latina, embora, é importante destacar, a análise de Césaire centre-se também em África – é o território onde se situam esses "povos não europeus" acima citados, sistematicamente violentados por essa espécie de nazismo naturalizado que foi o processo colonial.

Até mesmo no quesito de representação simbólica (e artística) da vítima da violência, a América Latina tem sido relegada ao silenciamento, levando um artista europeu a mencionar o 11/09 como a obra de arte máxima representativa do declínio de um suposto pensamento moderno da razão e da justa-medida – artista que parece ter sido alheio ao atentado de 1985 representado pela obra de Doris Salcedo, por exemplo (sobre o 11/09 ter se dado nos Estados Unidos, e não na Europa, lembremo-nos de que, mais adiante em seu *Discurso*, Césaire afirma: "não faço segredo de que considero que, no momento atual, a barbárie da Europa Ocidental é incrivelmente elevada, superada apenas – de muito longe, é verdade – pela *americana*" [CÉSAIRE, 2022, p. 176]). Um dos esforços da arte contemporânea situada aqui, na América Latina, tem sido o de subverter essa lógica, procurando dar *voz*, ainda que pela via negativa, a esse oportuno silenciamento.

Neste capítulo, vamos nos debruçar sobre a análise da obra da artista guatemalteca Regina José Galindo e seus desdobramentos na questão da dialética entre voz e silêncio, pensando sua inscrição nas políticas do silêncio da arte contemporânea de que esta Tese fala.

a) Guatemala: conflito e pós-conflito

Em 2013, a justiça da Guatemala, através de sua corte máxima, condenou o já octogenário ditador General Efraín Ríos Montt, que governara o país entre 1982 e 1983, a cinquenta anos de prisão pelo crime de genocídio, e mais trinta anos por crimes contra a humanidade, totalizando oitenta anos de pena. A sentença fez parte de um julgamento histórico, atravessado por diversas disputas nacionais e internacionais no âmbito jurídico (como um julgamento anterior realizado por uma corte internacional, na Espanha, em 2006, que já havia condenado o general), político (como o fato de Ríos Montt ter sido eleito, por voto popular, para o parlamento guatemalteco, com o suspeito objetivo de manter seu foro privilegiado no país, diante dos avanços da ofensiva jurídica, tendo terminado seu mandato em 2013, quando o julgamento teria ocorrido de forma incomumente célere para garantir o

hiato do mandatário sem o foro) e mesmo de opinião pública[24]. Teria sido a primeira vez que um governante seria condenado pelo crime de genocídio pelo sistema judiciário de seu próprio país.

O julgamento foi noticiado na imprensa internacional[25], que destacou, entre outros elementos, o número aproximado de 1700 indígenas da etnia Ixil Maia que teriam sido assassinados sob as ordens do militar, bem como a complacência do então presidente da Guatemala, Otto Perez Molina, que havia sustentado o argumento de que não havia existido genocídio no país, e que declarou, por ocasião do julgamento, que sua visão de genocídio era "pessoal", mas ele respeitava a decisão judicial.

A história que leva Ríos Montt a ser condenado é longa e complexa; os episódios inscrevem-se em um período de mais de trinta anos de conflito armado interno no país, cujas raízes históricas revelam-se profundas.

O texto da CEH, a Comissão para Esclarecimento Histórico estabelecida em finais da década de 1990, pela ONU, por ocasião dos acordos de paz no país, faz um apanhado histórico que remonta à independência do país, em 1821, considerando todo o ranço colonial e as estruturas racistas que marcam e mesmo sustentam a política nacional:

> Desde la independencia en 1821 la estructura de las relaciones económicas, culturales y sociales ha sido extremadamente jerárquica, sostenida por una enraizada herencia colonial. Esto determinó que el carácter del Estado que produjo la incipiente República de Guatemala fuese "excluyente", y manifestase una clara orientación racista. De esa forma, histórica y políticamente la violencia en el país se ha dirigido desde el Estado sobre todo en contra de los pobres, los excluidos y los indígenas. (CEH, 1999, p. 83)

Mas os acontecimentos mais recentes, de meados do século XX, são os que vão dar início à sucessão de fatos que levam ao extenso período de guerra civil interna, de 1960 a 1996, culminando, na nossa leitura, com a condenação de Ríos Montt em 2013: em junho de 1944, uma revolução popular interrompe a longa tradição autoritária que havia tomado lugar

---

[24] Em interessante artigo publicado no boletim do Congresso Norte-Americano sobre a América Latina, o NACLA, David Stoll discute o grande apoio popular de Montt no país, apontando sua conversão ao protestantismo e o fato de que, nas primeiras eleições diretas do país após o golpe militar, o general teria ganho disparado se não tivesse sido retirado do pleito por uma emenda constitucional que impedia participantes do golpe de concorrerem às eleições. Disponível em: https://sites.middlebury.edu/dstoll/files/2018/01/Why-They-Like-Rios-Montt-1990.pdf acesso em 12/11/2022.

[25] Matérias na CNN, na BBC e no The Economist: http://edition.cnn.com/2013/05/10/world/americas/guatemala-genocide-trial/index.html , https://www.economist.com/americas-view/2013/05/11/genocidal-general , https://www.bbc.com/news/world-latin-america-22490408

na Guatemala desde a independência, com a alternância de liberais e conservadores no poder, sempre de forma centralizada, e derruba o governo do liberal General Jorge Ubico, no poder desde 1933. Durante dez anos, sob os governos de Juan José Arévolo (1945-1950) e Jacobo Arbenz (1950-1954), o país experimenta um período de transformações sociais e políticas, chamada Primavera Democrática[26]:

> Respuestas sociales a demandas sociales, como los derechos otorgados por la Constitución de 1945 a la ciudadanía en general y a los grupos indígenas por primera vez en la República, el Código de Trabajo de 1947, la Reforma Agraria de 1952, y otras reformas sociales, posibilitaron la formación de organizaciones y movimientos sociales en el campo (como los comités agrarios) y en la ciudad (sindicatos, organizaciones profesionales, estudiantiles, partidos políticos, etc.), así como canales políticos para la participación. (CEH, 1999, p. 97)

Mas o clima internacional do pós-guerra, marcado pela Guerra Fria e pela rigorosa vigilância anticomunista dos Estados Unidos na América Latina, levou, em 1954, o coronel Carlos Castillos Armas a protagonizar um golpe contra Arbenz; adentrando no território nacional com um contingente de tropas armadas, vindo por Honduras, com apoio logístico e financeiro da CIA, Armas logo obteve "apoio" da população local (SABINO, 2016) e a imediata "complacência" do exército que, devido ao já referido clima de Guerra Fria, preferiu não se posicionar a favor de um governo que poderia ser considerado precursor, na América Latina, do comunismo internacional. Logo, Arbenz foi levado a renunciar[27].

A partir daí, diversas medidas radicalmente antidemocráticas foram sendo tomadas, sob a justificativa de afastar o espectro comunista que teria sido fortalecido no país durante os dez anos anteriores. Concomitantemente, grupos insurgentes foram se formando, no campo e na cidade; o êxito da Revolução Cubana, em 1959 levou alguns membros desses grupos a irem até a ilha para realizar treinamentos; articulações foram feitas entre esses grupos e setores do exército insatisfeitos com o governo militar. Assim, em 1960, a partir de

---

[26] O livro *Out of the Shadow. Revisiting the Revolution from Post-Peace Guatemala (University of Texas Press, 2020)*, organizado por Julie Gibbins e Heather Vrana, propõe uma leitura mais complexa e aprofundada da Primavera Democrática, sustentando a tese de que tratou-se de "muchas revoluciones" dentro desse período. Trechos do livro foram reproduzidos em: https://elfaro.net/es/202105/ef_academico/0000025497-la-fragil-primavera-democratica-de-guatemala , acesso em Novembro/2022.

[27] Como veremos adiante, a análise de SABINO (2016) é extremamente tendenciosa, suavizando os efeitos devastadores dos sucessivos golpes no país e inferindo que as forças insurgentes eram tão violentas quanto o Estado, questionando inclusive os dados obtidos pelas agências internacionais de Direitos Humanos. Desse modo, destaco que o apoio popular e a complacência do exército ao golpe de Armas, como mencionadas por ele, podem ter atravessado seu filtro tendencioso. A própria renúncia de Arbenz, que foi forçada pelas tropas armadas, é suavizada: "De este modo Arbenz, sin mayor respaldo, se vio obligado a renunciar." (SABINO, 2016, p. 31)

uma tentativa fracassada de golpe por parte de jovens oficiais, tem início a luta armada no país. Grupos como as FAR (Fuerzas Armadas Rebeldes), EGP (Ejército Guerrillero de los Pobres), e ORPA (Organización Revolucionaria del Pueblo en Armas), tiveram significativa atuação em todo o território nacional, até se unificarem sob o nome de URNG (Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca), em 1979, quando a luta armada se intensifica, e as tentativas de tomada do poder vão se tornando cada vez mais ousadas.

É nesse momento que surge a figura de Efraín Ríos Montt. General do exército que vinha acusando o sistema eleitoral de fraudulento desde 1974, Montt aproveita-se da situação de instabilidade política e, sob a justificativa de que a situação de segurança nacional estava muito deteriorada e que teria havido fraude nas eleições, lidera, já em 1982, com dois outros colegas de exército, um golpe de estado que depõe o presidente, instituindo uma junta militar em seu lugar, suspende a constituição, dissolve o congresso e instaura tribunais especiais para julgar tanto crimes comuns quanto crimes políticos. A essa altura, o anticomunismo havia se infiltrado profundamente na sociedade, de modo que o golpe de Montt obteve certo apoio popular, uma vez que o golpe veio para reforçar as táticas contrainsurgentes do governo, que Montt considerava demasiado brandas e ineficientes.

O governo de Montt, que logo dissolveu a junta militar tríplice e se autoproclamou presidente, é caracterizado pelo que veio a ser denominado, na historiografia, de *tierra arrasada*. São criadas as PAC, *Patrullas de Autodefensa Civil*, formadas por grupos de civis que colaboravam, localmente, com o exército na luta contrainsurgente. Esses grupos foram uma estratégia especialmente sofisticada de Montt, pois, tanto do ponto de vista simbólico quanto tático, conseguiu colocar as populações indígenas, que habitavam o campo, sobretudo a região do Altiplano, contra os guerrilheiros que, anos antes, haviam obtido a simpatia daquela população com sua retórica sobre direitos humanos e a constatação óbvia das péssimas condições de vida e de trabalho no campo. Segundo um depoimento dado à CEH:

> Es la primera vez en la historia de Guatemala que el indígena se siente útil, es la primera vez en la historia de Guatemala que el indígena se siente usado, utilizado necesariamente por el Ejército, por el Gobierno, por el Presidente y por el sector económico. Es la primera vez que el indígena se siente indispensable frente al patrón, porque él era el que frenaba el paso de la guerrilla y además con un rifle en la mano. Yo confieso que una vez un patrullero me dijo: '¡Ah! Lo importante es llevar el rifle, no importa si es en el hombro derecho o en el izquierdo. (CEH, 1999, p. 200)

Ademais, as PAC protegiam o território contra as ações insurgentes ao mesmo tempo em que engajavam os indígenas e os camponeses em uma luta que, a rigor, não era a deles; o exército conseguia agir sem se comprometer, produzindo mortes tanto de indígenas, que faziam esse serviço com pouquíssimo armamento, quanto de guerrilheiros.

Mas as PAC não foram instaladas da noite para o dia; o processo para sua instalação, até que conseguissem, segundo relatórios, somar 900.000 civis organizados (o que corresponderia à quase totalidade da população masculina camponesa do país), foi marcada, evidentemente, por muita violência. O exército apontava, em uma argumentação de fundo racista, que os indígenas eram "facilmente manipuláveis pela ação política guerrilheira" (CEH, 1999, p. 199, tradução nossa), o que parecia justificar a truculência de sua intervenção nos territórios Maya. Com a dupla militarização, das populações civis mais carentes e do sistema judiciário, não foi difícil para Ríos Montt, em seus menos de dois anos de governo, promover uma das maiores matanças de que se tem conhecimento na história.

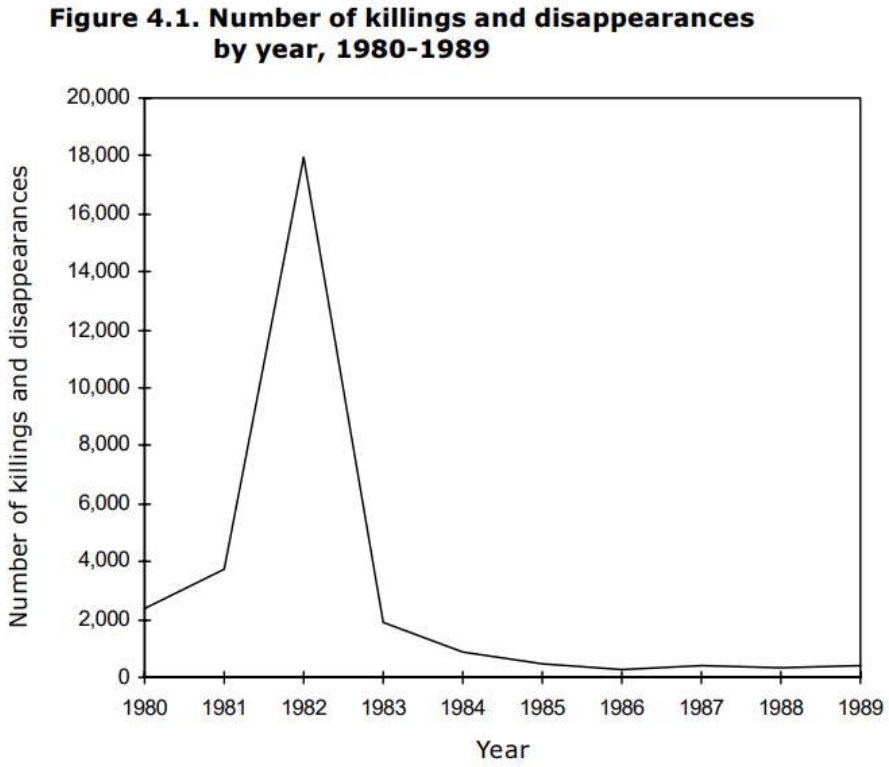
No volume *State violence in Guatemala, 1960-1996: a quantitative reflection*, os autores Ball, Kobrak e Spirer descrevem os métodos das PAC:

> Ao forçar os camponeses a patrulhar ou a fugir, o Estado estabeleceu um método conveniente para separar o campesinato em populações aliadas ou hostis. Também criou uma hierarquia de vigilância e controle que permitiu ao exército se retirar de comunidades suspeitas de nutrir simpatia pelos guerrilheiros. Enquanto os soldados retornaram para os seus quartéis, os camponeses se viram obrigados a se voltar uns contra os outros. (BALL et. al., 1999, p. 100, tradução nossa)

Os autores também descrevem a noção de *terra arrasada* em que consistiu o governo de Montt:

> The government of Ríos Montt pacified nearly the entire Guatemalan countryside in less than six months. It did not stop the massacres in the countryside but combined them with highly effective forms of population control, such as food for work programs, militarized model villages to process refugees displaced by state violence, and the civil patrol system in which the army forced rural villagers to purge their own communities of government opponents. In the words of one human rights group, Guatemala's military government created a desolation and called it peace. (BALL et. al., 1999, p.27-28)

Como se trata, como diz o título do livro, de uma análise quantitativa, consideramos adequado reproduzir o gráfico apresentado sobre o número de mortes durante a década de 1980, contemplando o governo de Ríos Montt, no qual se pode observar o aumento significativo de mortes nos seus dois anos de governo.



O governo de Montt é interrompido por um novo golpe de Estado militar, em 1983, que encaminha o país para um processo – muito lento e algo controverso – de abertura política. Os tribunais especiais são eliminados e, em 1984, são promulgados decretos-lei que estabelecem uma nova Lei Eleitoral e convocam eleições para uma assembleia constituinte (CEH, 1999, p. 205). Mas o conflito armado, o movimento insurgente e a ação violenta do Estado no campo, especialmente contra as populações indígenas, não se encerram com a nova constituição (publicada em 1985, porém apenas tornada válida em 1986) ou com o novo governo (eleito em 1986).

Apenas em 1996, devido a um longo processo de negociações envolvendo organismos internacionais de Direitos Humanos, é firmado o Acordo de Paz, a 29 de dezembro, entre os grupos insurgentes e o Estado guatemalteco. Em decorrência deste acordo, é instituída uma comissão de alto nível para esclarecimento dos eventos ocorridos durante os anos de conflito, cujas publicações utilizamos aqui.

Mas Ríos Montt não saiu da cena política, nem depois de sua deposição nem com a assinatura do Acordo de Paz; pelo contrário, em 1989 funda o partido FRG, *Frente republicano guatemalteco*, e é apontado nas pesquisas como favorito para a eleição presidencial, na qual é impedido de concorrer devido a um artigo da Constituição promulgada em 1985 que impedia participantes de golpes de Estado de participar de pleitos

eleitorais (embora juízes tenham tentado derrubar a impugnação de sua candidatura baseados em que a lei não podia funcionar retroativamente). Mesmo assim, o candidato indicado por Montt ganhou as eleições, e ele tornou-se membro do Congresso Nacional de 1990 a 2004, tendo sido eleito presidente da Câmara em 1994.

Ríos Montt foi investigado e julgado por cortes internacionais de direitos humanos, culminando com um mandado de prisão internacional expedido por um juiz na Espanha, que chegou a ser inicialmente admitido pelas cortes da Guatemala, mas enfim tornado inválido em 2007. Provavelmente por conta dessa ofensiva judicial, e pelo fato de a narrativa dos direitos humanos ter ganhado relevância no cenário internacional, Ríos Montt vê-se acuado e se candidata novamente a uma vaga ao Congresso em 2007, para garantir o foro privilegiado dentro do seu país. O mandato encerrava no dia 12 de janeiro de 2012, e no dia 26 do mesmo mês a Procuradora-Geral da República da Guatemala indicia o ex-mandatário por genocídio e crimes contra a humanidade.

Em 2013, no dia 10 de maio, Ríos Montt é enfim julgado culpado pelos crimes, e sentenciado a 80 anos de prisão. No dia 20, a Suprema Corte da Guatemala revoga a sentença, sob a alegação de que ele não teve seus direitos plenos a defesa garantidos durante o julgamento, que não teria ocorrido respeitando-se o devido processo legal.

b) *La verdad*

No mesmo ano, a artista guatemalteca Regina José Galindo, que possui uma extensa produção no campo da performance, apresentou um trabalho no Centro de Cultura de España, na Cidade da Guatemala, sobre este julgamento, chamado *La verdad*[28].

Vestida com roupas simples, a artista senta-se em uma cadeira em frente a uma pequena mesa de madeira, com poucos elementos sobre ela, um copo de água e um livro, e põe-se a lê-lo. Durante pouco mais de uma hora a artista lê ininterruptamente tal livro: trata-se, na verdade, do dossiê com depoimentos de vítimas sobreviventes do genocídio perpetrado pelo Estado da Guatemala durante a ditadura, colhidos durante os anos de trabalho da CEH, a Comissão para Esclarecimento Histórico, já citada, juntados pela acusação para integrar o processo contra Ríos Montt.

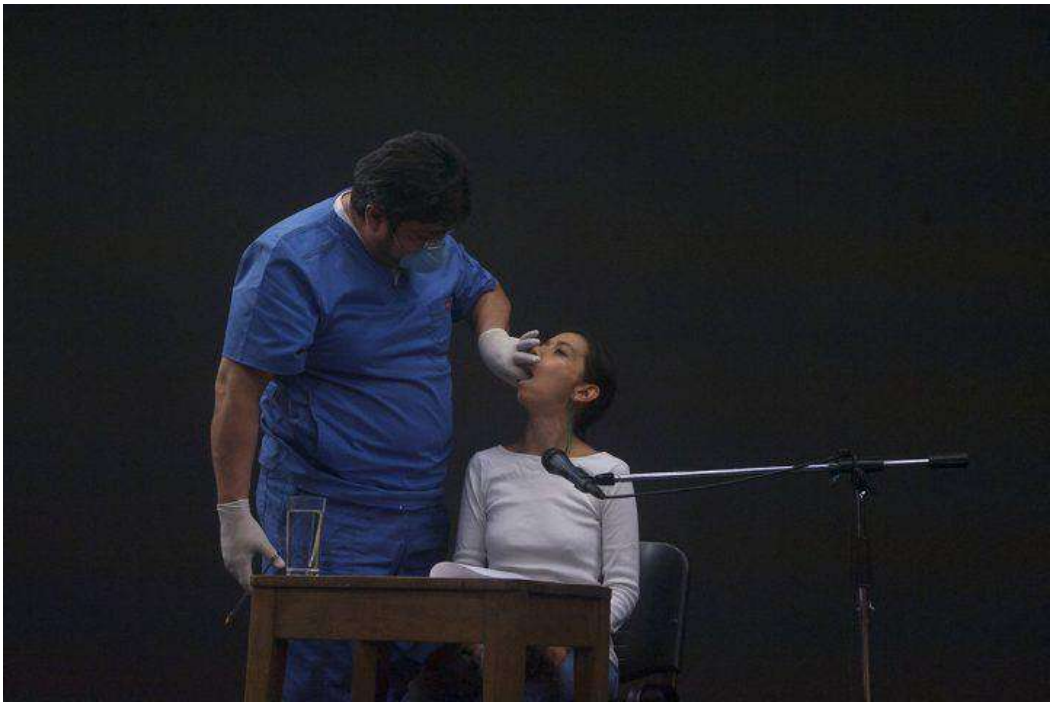
[28] Vídeo com a performance disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aNMjcPVgXZM>, acesso em Janeiro/2020.

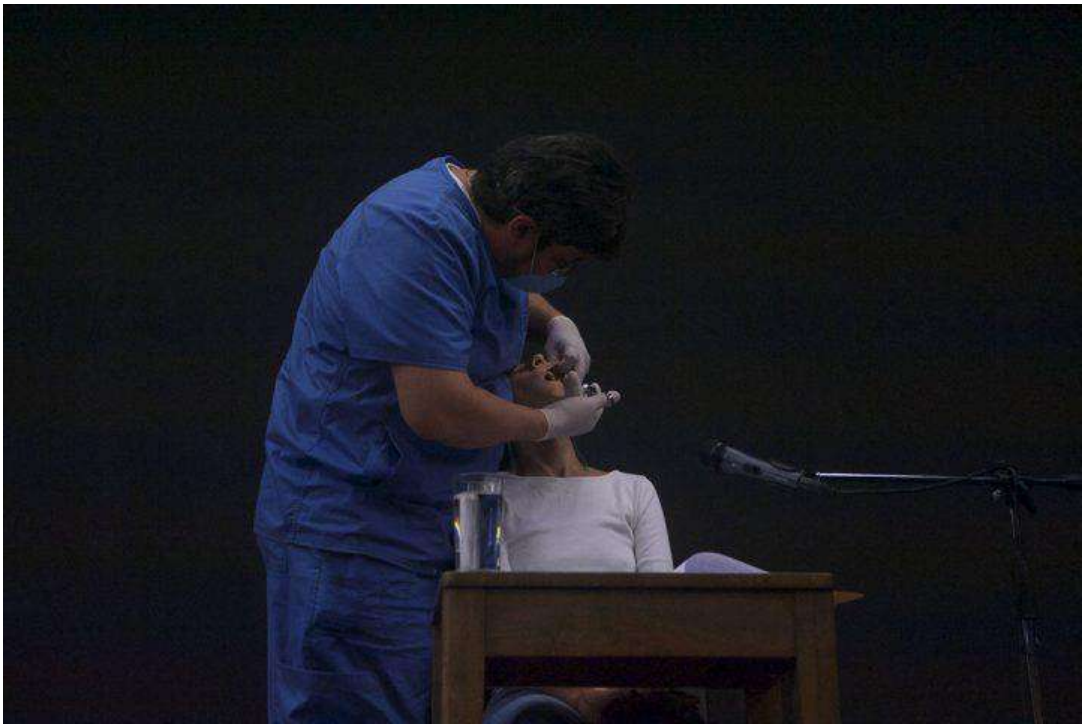
A cada dez minutos da leitura do dossiê, contudo, um agente externo comparece na cena. Trata-se de um dentista, vestido com roupa azul de consultório odontológico, usando máscara e luvas, que aplica, a cada vez, uma anestesia na boca de Galindo.

Tal operação vai dificultando a leitura do texto, deixando, ao longo das aplicações, a fala da artista bastante prejudicada. Claudia Fazzolari analisa o trabalho e descreve as inserções do dentista da seguinte maneira: "Quando seguiu com o relato de cada testemunho, a artista respirava com dificuldade e demonstrava, com a voz abafada, o estado de torpor farmacológico que adensava a narrativa na metade do ato público", acrescentando que "Nessas circunstâncias, a ação, denunciando os horrores vividos nas aldeias, também lançava Galindo no fosso do sofrimento de uma atmosfera cada vez mais contaminada" (FAZZOLARI, 2018, p. 64).

Essa performance me parece fundamental para pensar as políticas do silêncio na arte contemporânea latino-americana, pois coloca em cena toda uma gama de camadas que revestem a impossibilidade de enunciação da verdade histórica. Todos os detalhes do trabalho acionam as diversas estratégias das políticas de silenciamento, produzindo um crescente incômodo em quem assiste à performance (mesmo em vídeo, a obra é quase *insuportável*, no cruel sentido da palavra).

O primeiro deles é a crueza do *setting*; nada há ali que insinue uma "performance artística", com seus clichês como corpos nus, interação com o espectador etc. Como pode ser visto nas imagens abaixo (figuras 61, 62, 63 e 64), os elementos são mínimos, as cores são neutras, há pouco com que se distrair – a não ser a materialidade dolorosa das palavras lidas por Regina, e suas igualmente dolorosas interrupções.





Figuras 61, 62, 63 e 64: Regina José Galindo. *La verdad*, 2013.
Fonte: https://www.reginajosegalindo.com/en/home-en/

Também há o tempo de duração de todo o processo, que leva uma hora e dez minutos, interrompidos de dez em dez minutos a partir da primeira interrupção aos cinco minutos. Essa temporalidade não obedece à lógica do espetáculo, arrastando-se de modo a proporcionar uma espécie de angústia no corpo mesmo do espectador; nas últimas leituras, a fala da artista torna-se igualmente arrastada, mimetizando a temporalidade do transcurso

da performance, de tal modo que a compreensão do texto torna-se literalmente sofrível, e o tempo parece demorar ainda mais a passar.

Por fim, há o fato de as aplicações de anestesia não impedirem definitivamente a enunciação do texto, mas apenas tornarem-na difícil – enunciação que, por si só, já traz uma carga de dificuldade, por falar de uma história recente de violência e abusos cometidos no país. Essa dificuldade, que encaminha o testemunho para o silêncio de modo paulatino, sem uma brusca interrupção, dá a ver certo caráter de negociação entre a fala e o silêncio, ou entre o testemunho da verdade história e as tentativas de silenciá-lo, indicando que, se não há a possibilidade de um testemunho absolutamente claro, tampouco pode haver seu absoluto silenciamento.

Coincidentemente ou não, a última frase lida por Regina, retirada de um relato de uma mulher sexualmente abusada, foi "Ese dolor fue verdad... Yo lo viví". Repetida algumas vezes, e já difícil de ser compreendida, a frase vai se encaminhando para um silêncio constrangedor que anuncia o final da performance, com a retirada de cena definitiva do corpo da artista. Tal repetição, que encarna a necessidade de provar que se viveu uma experiência de sofrimento historicamente notória, reflete o título da obra: "la verdad"; mais do que a verdade em si, trata-se, com a performance, de pôr em perspectiva as vozes que disputam um certo sentido da verdade (no caso, histórica), para flagrar a enorme desigualdade entre elas: umas, destinadas aos livros de história oficial, às páginas dos noticiários e às bocas que conversam a opinião pública; outras, fadadas ao silêncio. Diante de um genocídio perpetrado pelo Estado – parece perguntar-se Galindo – que pode um corpo dissidente, que pode uma voz dissidente (senão sumir, perder-se)?

Mesmo a Comissão para Esclarecimento Histórico, formada por altos comissários da Oficina de Serviços para Projetos das Nações Unidas (UNOPS) e intitulada, não fortuitamente, de *Memoria del silencio*, texto onde constam os trechos lidos por Galindo na performance, ainda é alvo de questionamentos e disputa de narrativa. O já mencionado artigo do sociólogo Carlos Sabino, por exemplo, não apenas questiona os números de assassinados, torturados e desaparecidos durante o conflito armado apresentados pela CEH e por outras instâncias de investigação para reparação histórica, a que chama de "interpretaciones semioficiales" (p. 34), como rebate a própria visão que se tem acerca das raízes do conflito tais como têm sido elaboradas pela recente historiografia acadêmica que tenta, a duras penas, resgatar as vozes silenciadas das vítimas dos abusos cometidos pelo Estado. Para o autor, que salienta o caráter, para ele, tendencioso desses documentos, o argumento utilizado pelos

guerrilheiros que apontavam a pobreza, a fome, a extrema desigualdade, a exploração desumana do trabalho e a injusta distribuição de renda do país como elementos profundamente enraizados na política nacional, mesmo como estruturas políticas de caráter eminentemente violento, e portanto como motivos para insurgir-se, seria insuficiente e "fuertemente influida por conceptos marxistas" (p. 36). Em um trecho em que deixa claro seu posicionamento – poderíamos dizer, aliás, bastante tendencioso –, Sabino diz:

> Si aceptáramos este razonamiento, no solo propio del REMHI[29] sino de una parte importante de la academia y de los medios del país, podría concluirse entonces que siempre habría justificación para ejercer la violencia y, así, la vida política se hundiría en una sucesión de conflictos armados casi perpetuos, no solo de tipo insurreccional, sino casi de cualquier naturaleza. Más claro se aprecia este punto si, en vez de hablar de marginación, mencionamos otros dos conceptos, 'desigualdad y pobreza', elementos que no han podido desterrarse de las sociedades humanas y que de un modo u otro aparecen siempre en ellas: habría así justificados motivos para que cualquier grupo se lanzase a perseguir el objetivo de una 'sociedad más justa' por la vía de la violencia. (SABINO, 2016, p. 35)

Sobre os números de mortos, Sabino considera "absurda" a cifra reconhecida pelos documentos supracitados, que estipulam algo em torno de 200.000 mortos durante os mais de trinta anos de conflito. Utilizando um método que, segundo ele, foi utilizado na Guerra Civil Espanhola, e que não está explicitado no artigo (embora ele aponte que está em seu livro), ele deduz o número de 37.000 pessoas mortas, o qual ele parece considerar razoável: "un número bastante alto aun así, pero varias veces menor que el que proporciona la CEH" (SABINO, 2016, p. 42).

Talvez ironicamente, seu artigo intitula-se "Postconflito: cómo se silencia e tergiversa el pasado. El caso de Guatemala", e seu livro, *Guatemala: la historia silenciada*. Se, para boa parte dos historiadores, a versão das vítimas tem sido silenciada pelos Estados autoritários que, na história recente da América Latina foram responsáveis por massacres, genocídios e violências, em uma tentativa de capturar o sentido da verdade histórica para minimizar sua responsabilidade pela barbárie, Sabino empenha-se em mostrar o oposto: como esses mesmos historiadores estariam, em sua opinião, silenciando a verdade por meio de uma perspectiva politicamente tendenciosa. Ele chega mesmo a apresentar um estudo de levantamento bibliográfico sobre os anos de guerra civil, catalogados entre 1996 e 2011, segundo o qual 80% dos 37 livros publicados em espanhol e 94% dos 47 livros publicados

[29] Sigla para o "Proyecto Interdiocesano de Recuperación de la Memoria Histórica", que publicou, um ano antes da CEH, um documento semelhante, com testemunhos de sobreviventes, estatísticas de mortos e desaparecidos e análises políticas das raízes do conflito armado.

em língua inglesa sobre o tema eram de clara identificação ideológica pró-guerrilha, sendo que houve um livro publicado por um ex-guerrilheiro e nenhum livro publicado por um ex-militar (SABINO, 2016, p. 37-38). Em nota de rodapé, descobrimos que o estudo foi "gentilmente cedido" ao autor, não tendo sido publicado, e foi produzido por uma jornalista e apresentadora de televisão da Guatemala, Reny Bake, de forte tendência neoliberal.

O que observamos com essas publicações, cujos títulos todos mencionam, de alguma forma, uma memória silenciada, é que estamos diante de uma disputa do silêncio – mais que da tão propalada disputa de narrativas.

É nesse sentido que o trabalho de Regina José Galindo é tão contundente: a artista consegue manifestar em obra o silêncio desde sua dimensão corporal, isto é, revelando que o silêncio, em alguns casos, é obtido às custas de uma violência física. O fato de emprestar o seu corpo, a sua língua para dar a ver essa operação reforça, de certa forma, a um só tempo o título da obra e o caminho que tem trilhado a performance contemporânea: trata-se de uma busca pela verdade do corpo, sem artifícios, por uma supressão cada vez mais radical das fronteiras entre representação e realidade. O anestesiamento do corpo, e a decorrente incapacidade de produzir um discurso, em Galindo não é simbólico; não é uma teoria sobre a violência ou sobre a disputa das narrativas; ganha contorno de realidade, produz um afeto real no corpo da artista.

Em estudo sobre a obra de Galindo, a pesquisadora Julya Vasconcelos observa que "O corpo feminino é ferido, simbólica e literalmente, pelo poder dos regimes de exceção, e pelo poder normatizador das sociedades de inclinação patriarcal, mesmo em regimes democráticos" (VASCONCELOS, 2015, p. 87). Tendo isso em vista, a autora afirma:

> Na obra de Regina Galindo, o que observamos foi uma cisão clara entre duas subtemáticas quando a questão é o corpo feminino. A primeira seria intimamente ligada à violência física, à violação e à morte, ou seja, ao trauma, e quase sempre tomando como base o lugar que a Guatemala ocupa historicamente e atualmente em relação a questão. (VASCONCELOS, 2015, p. 87)

La verdad enquadra-se perfeitamente nessa subtemática elencada por Julya em sua pesquisa, uma vez que a artista, na obra, ainda que abordando um episódio específico da história política do país, não deixa de fazer comparecer a violência contra a mulher em sua dimensão íntima, pessoal – pois, insistimos, é o corpo de Galindo que está presente, submetido às anestesias.

Outras obras de Galindo fazem alusão direta às violências cometidas pelo Estado da Guatemala, sob o comando de Ríos Montt. Em *Quien puede borrar las huellas?* (figuras 65 e 66), realizada dez anos antes, Galindo caminha, descalça, da Corte de Constitucionalidad até o Palacio Nacional de Guatemala, carregando nas mãos uma bacia repleta de sangue; eventualmente, ela molha os pés nessa bacia e vai deixando no caminho pegadas vermelhas, que permanecem indeterminadamente, até que o tempo as apague, pelo chão da cidade. Vasconcelos observa que a performance foi realizada "em memória das vítimas do conflito armado na Guatemala, em rechaço 'a candidatura presidencial do ex-militar, genocida e golpista Efraín Ríos Montt', em suas próprias palavras" (VASCONCELOS, 2013, p. 83).

Figura 65: Regina José Galindo. *Quien puede borrar las huellas*, 2003.
Fonte: https://www.reginajosegalindo.com/quien-puede-borrar-las-huellas/

As pegadas, embora feitas, segundo o site da artista, realmente com sangue humano, ainda assim nos parecem dotadas de certo caráter alegórico que, dez anos depois, em *La verdad*, é completamente suprimido. Galindo, nesse caso, parece querer que a violência seja substituída, em obra, por alguma coisa que a simbolize – aquele sangue, que, ademais, embora humano, não é dela; em *La verdad* é a sua própria voz que é submetida à mudez, é seu próprio corpo que é anestesiado e, diriam alguns espectadores, violentado. Embora, como podemos ver na imagem acima, haja um certo risco na performance de 2003, uma vez

que o mero fato de caminhar, naquelas condições, em frente às instituições do Estado, severamente guardadas por uma polícia notadamente truculenta, já pode ser compreendido como uma provocação, o cerne do trabalho não é o corpo em risco, mas justamente os vestígios que esse corpo deixa na cidade, que aliás nomeiam a obra (o que nos faz, inclusive, poder ler esse trabalho mais como uma espécie de pintura do que como uma performance [figura 66]).

Figura 66: Regina José Galindo. *Quien puede borrar las huellas*, 2003.
Fonte: https://www.reginajosegalindo.com/quien-puede-borrar-las-huellas/

Julya Vasconcelos retoma Julia Kristeva para falar que as pegadas, deixadas como marca da performance em *Quien puede borrar las huellas*, apesar de aludirem a um episódio triste, possuem "rara beleza estética" (VASCONCELOS, 2013, p. 83); embora concorde com o juízo estético de Julya, essa beleza não nos interessa tanto em nossa análise – porque é do corpo que se trata nas políticas do silêncio, um corpo em crise, que coloca em curto-circuito o paradigma da representação, como diz Christine Greiner (GREINER, 2010). Diz essa autora:

> [...] considero que é a presença do corpo que dá visibilidade ao pensamento e por isso torna-se cada vez mais valorizada nas experiências de arte contemporânea cujo objetivo tem sido, prioritariamente, expor pensamentos e não produtos ou resultados estéticos a serem rapidamente consumidos. (GREINER, 2010, p. 93-94)

Greiner retoma, ainda, o pensamento de Judith Butler acerca da performatividade, sobretudo como se apresenta em *Corpos que importam* (mas que também comparece em diversos outros textos, como em *Quadros de guerra*, *A vida psíquica do poder* e mesmo em *Problemas de gênero*), a partir do qual a filósofa relaciona a materialidade do corpo e sua inscrição na discursividade da história ou mesmo sua produção pela história (isto é, para Butler uma das perguntas fundamentais seria: a materialidade do corpo é anterior ou posterior ao discurso, é sua causa ou seu efeito, ou, ainda, será que existe uma relação de causa e efeito entre a materialidade do corpo e o discurso?). E, de modo bastante sucinto, Greiner descreve que Butler propõe que "A matéria do corpo é inseparável das normas regulatórias que governam a sua materialização" (GREINER, 2010, p. 100).

Podemos dizer que o corpo de Regina, em *La verdad*, está encarnando, colocando mesmo em cena a relação entre corpo e discurso. Trata-se de um corpo que, diante de uma plateia, enuncia um discurso de testemunho histórico de violência e, por sua livre e espontânea vontade, é submetido a sucessivas anestesias, aplicadas cruamente *in loco*, inviabilizando tal enunciação. O que Regina José Galindo produz, com esse trabalho, é uma sofisticada "encenação", por assim dizer, da atuação de um dispositivo de regulação do discurso que atravessa o corpo, que não é metaforizado pelo dentista que aplica as injeções, mas efetivamente realizado (performado, poderíamos dizer) pela artista.

A teórica Diana Taylor, da University of New York, explora em um artigo as relações entre performance e memória coletiva, a partir do trauma e de seus efeitos pós-traumáticos na coletividade. Segundo a autora:

> A través de la ´performance´ se transmite la memoria colectiva. Performance, término derivado de la palabra francesa ´parfournir´ significa realizar o completar un proceso. (...) Por performance se entiende lo restaurado, lo (re)iterado, lo que Richard Schechner llama *twice behaved behavior* (repertorio reiterado de conductas repetidas). Crea un espacio privilegiado para el entendimiento de trauma y memoria. Trauma, y sus efectos 'pos-traumáticos,' siguen manifestándose corporalmente mucho después de que haya pasado el golpe original. Trauma regresa, se repite en forma de comportamientos y experiencias involuntarias. Aunque 'performance' no es una (re)acción involuntaria, lo que comparte con el trauma es que también se caracteriza como lo re-iterado. Performance (igual que memoria, igual que trauma) es siempre una experiencia en el presente. Opera en ambos sentidos, como un transmisor de la memoria traumática, y a la vez su re-escenificación. (TAYLOR, 2007, s.p.)

Assim como as cadeiras de Doris Salcedo mencionadas acima, as palavras lidas por Regina em *La verdad* também provocam, talvez ainda mais rapidamente, uma imediata identificação das pessoas, que ainda guardavam, no corpo, uma memória pós-traumática da

violência vivenciada coletivamente em seus respectivos países; mas, se as cadeiras de Doris carregavam apenas a ausência dos corpos das vítimas, Galindo oferece seu corpo presente (e portanto encarna a si mesma enquanto vítima, mas não uma vítima passiva: poderíamos dizer, uma vítima em ação) à anestesia que impede que a verdade venha à tona. Paradoxalmente, as anestesias aplicadas em Galindo, cujo uso médico tem como finalidade evitar a dor, provocam no espectador latino-americano uma dor pungente; a cada vez que a fala vai ficando menos clara, mais o sentido do enunciado vai se perfazendo.

c) A boca

Podemos dizer que a boca – lábios, língua, dentes, cordas vocais e gengivas – é a materialização do grande nó simbólico em que consiste a relação entre corpo e linguagem. Nesse sentido, caberia nos perguntarmos se a boca anestesiada de Regina Galindo não passaria de uma representação, de uma metáfora, de um símbolo para um discurso censurado ou impedido.

Nossa hipótese, contudo, é de que o trabalho de Galindo ultrapassa a condição de representação, por inscrever a materialidade do impedimento da fala em seu próprio corpo, acionando um regime também político, e não somente estético, da memória e do silêncio.

Para efeito de comparação, penso na obra da brasileira Lenora de Barros, que se situa no já referido campo ampliado da poesia, solicitando elementos visuais e literários e tomando, em muitos trabalhos, a boca como ponto de partida temática e mesmo como materialidade de suas composições, em uma dialética entre palavra e imagem, e entre presença e ausência (da palavra), que constitui aquilo que chamamos, anteriormente, de desescrita.

Seu trabalho *Estudo para facadas* (figura 70), de 2012, é exemplar nesse sentido. Trata-se de um vídeo curto, de 1 minuto e 12 segundos de duração, em preto e branco; a imagem inicial é um plano muito fechado sobre a boca da artista, que vai abrindo-a muito lentamente, até que fique bem aberta; em seguida, a tela fica escura, e a imagem que se segue é a mesma que terminamos de ver, a da boca aberta da artista, porém congelada; até que, finalmente, somos surpreendidos com uma faca cortando, por trás, essa imagem em vários pontos, de maneira abrupta, mesmo violenta, imagem que agora compreendemos tratar-se não de um frame congelado do vídeo, mas de uma fotografia desse frame.

Figura 70: Lenora de Barros. *Estudo para facadas*, 2012.
Fonte: https://www.artsy.net/artwork/lenora-de-barros-estudo-para-facadas-study-for-stabs

A surpresa em que o espectador do vídeo é pego, em nossa leitura, decorre de duas quebras de expectativa. Uma delas é proporcionada pela montagem do vídeo, que nos faz acreditar que a imagem que aparece na segunda parte é ainda a da artista, presente com seu corpo, de boca aberta; de modo que a primeira facada, acompanhada de um barulho cortante, produz um susto, como se Lenora estivesse sendo realmente esfaqueada, até que o sentido vai se assentando e vamos compreendendo a perspicácia da montagem e o fato de se tratar, nesse momento do vídeo, de uma imagem da imagem (provavelmente uma imagem filmada de uma fotografia do último frame da primeira parte do vídeo impressa, estabilizada em algum suporte, e então esfaqueada).

A outra quebra, que situa o trabalho no campo ampliado da poesia, provém do fato de que, a princípio, uma boca se abrindo pressupõe uma fala, um discurso, quem sabe um poema ou, talvez, um grito; e apenas nos deparamos com o silêncio e, depois, com as facadas. Uma primeira leitura pode partir dessa quebra de expectativa para interpretar que as facadas estão impedindo a vocação de uma boca aberta, que é a fala (fala essa que, no trabalho, permanece apenas na véspera). Foi justamente essa leitura que foi recusada pelo artista Nuno Ramos, em seu trabalho *Balada*, mencionado no primeiro capítulo, que insistia em ver no livro baleado uma afirmação da "morte da literatura"; de modo semelhante, também recusamos a possível leitura que veria nas facadas de Lenora uma "morte do discurso" ou uma "morte da palavra". Assim como para Nuno Ramos o que interessava era a

materialidade da pólvora e a perícia necessária para que a bala causasse um determinado efeito no livro, não devendo, por exemplo, transpassar o livro todo, no caso de Lenora também cabe observar o título da obra, *Estudo para facadas*, que aponta para o caráter de "estudo", "ensaio", "experimentação", que coloca a facada, e não a língua, no centro da ação. Ou seja, parece que, como no caso de Nuno, o que está em jogo é mais a materialidade da faca, a gestualidade da ação da facada, a violência do gesto (que, no vídeo, como já dito, é acompanhado por um efeito sonoro significativo), do que propriamente o seu alvo.

Evidentemente, não é fortuito que as facadas tenham ocorrido na boca da artista: uma boca que, na obra, nunca chega a proferir nenhum discurso. A artista está provocando alguma reflexão acerca das relações entre corpo, linguagem, representação e silêncio. Contudo, se em geral a obra de Lenora utiliza a materialidade da palavra para manifestar a potência da linguagem, nesta obra, é a ausência da palavra que se coloca como potente – mas não através de uma metáfora da ausência ou de uma representação que substitua o vazio, mas através de uma gestualidade carregada de violência: uma facada na língua.

Ainda mais literal, o trabalho *Calaboca* (figura 71), vídeo de 2006 com 54 segundos de duração, anuncia, de forma mais explícita, que é no corpo (na língua) que se realizam as operações de afirmação ou de negação da linguagem. No vídeo, Lenora prega as letras que formam a palavra "silêncio" em fotos de sua própria língua; a língua, que poderia dizer a palavra, vocalizá-la, é impedida pelo ato de pregar (verbo interessante que, além do sentido de bater pregos, também pode significar pronunciar um sermão religioso, normalmente com função proselitista ou evangelizadora), restando ao final a execução, não em voz, mas em imagem, da palavra "silêncio"; o sentido da palavra formada, na sequência visual a que a artista chama de videopoema, é negado pelo estridente som das marteladas sobre os pregos.

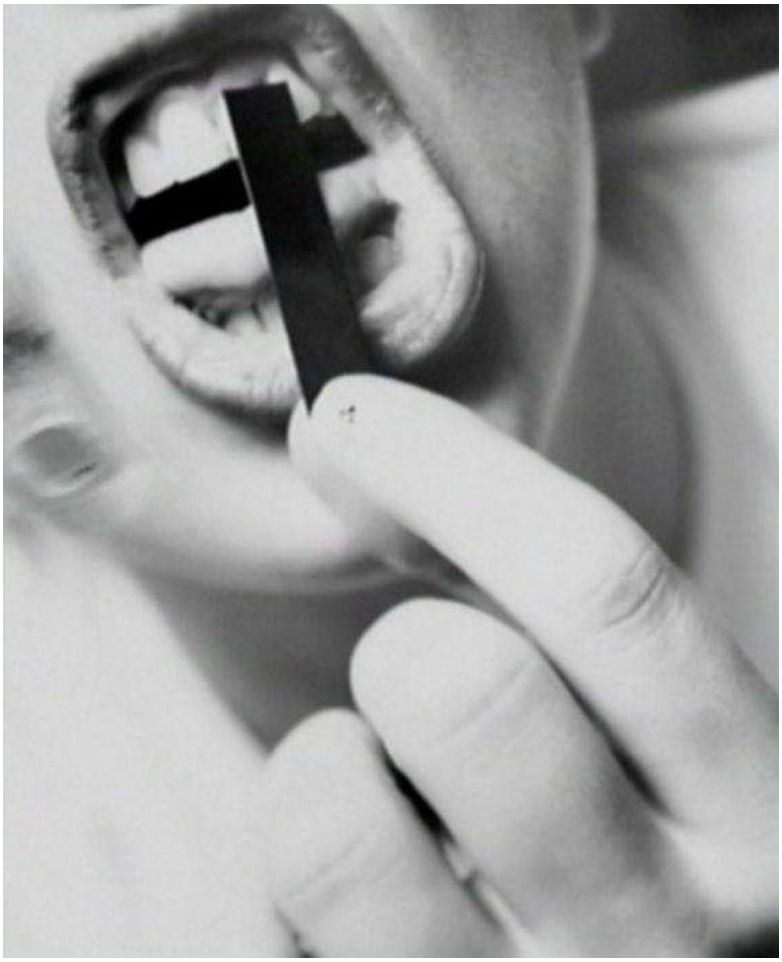


Figura 71: Lenora de Barros. *Calaboca*, 2006.
Fonte: https://www.georgkargl.com/en/artist/lenora-de-barros-0

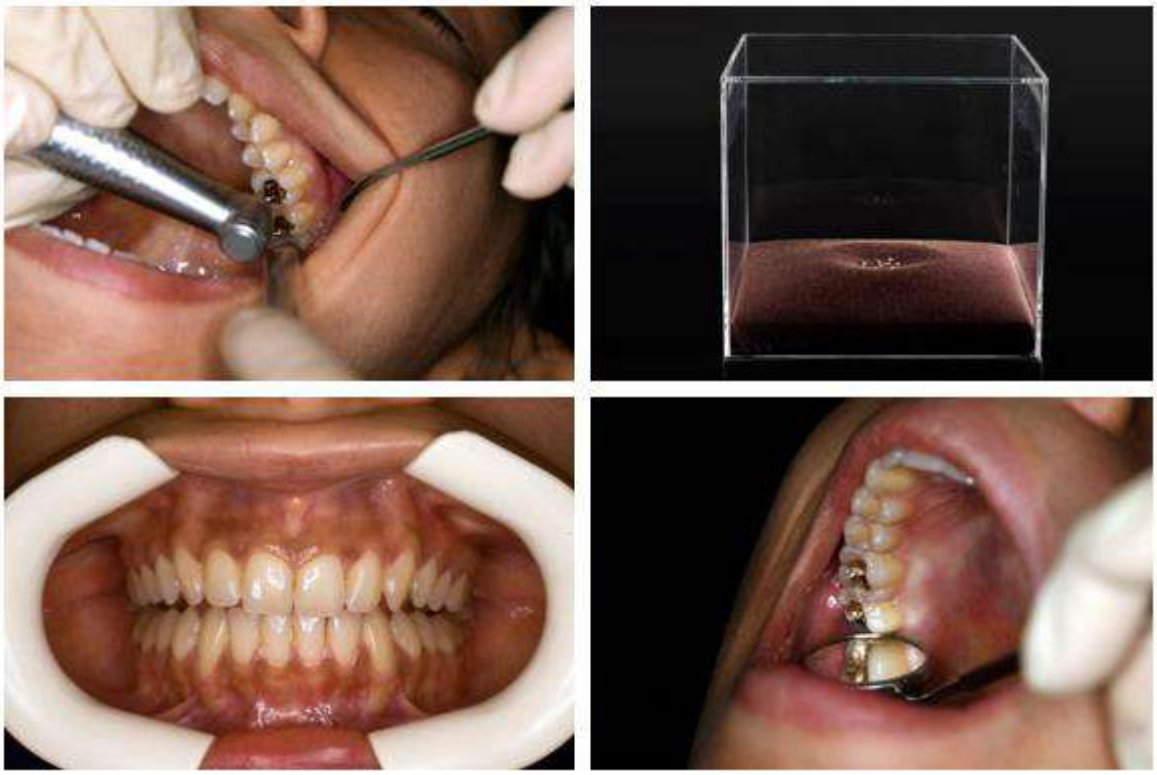
Observamos que, em um trabalho como o de Lenora de Barros, a boca é trazida como elemento central justamente para destrinchar as relações entre corpo e linguagem. Ainda assim, acreditamos que o modo como Lenora realiza essa operação é diferente do modo como o faz Regina Galindo, sobretudo por dois motivos.

Em primeiro lugar, como já dissemos, porque, no caso de Galindo, é o próprio corpo da artista, sua própria boca, sua própria língua que está em jogo; em Lenora, ainda que o espectador veja a língua da artista sendo esfaqueada e, em um primeiro momento, até se assuste ou se surpreenda com o gesto, sabemos imediatamente que se trata não do próprio corpo dela, mas de uma imagem desse corpo; sabemos, afinal, que a operação de violência sobre a língua foi inócua.

Em segundo lugar – e aí reside a ideia central de nossa hipótese –, porque podemos afirmar que, se o trabalho de Lenora se situa na chave de leitura aberta pela ideia de desescrita, segundo a qual uma obra de artes visuais pode revirar a linguagem para mostrar,

desde seu avesso, as potências do silêncio, no caso de Regina há um deslocamento da operação artística para o regime das políticas do silêncio, regime este que opera não apenas a partir das potências da linguagem, mas desde uma relação bastante específica entre suas potências e suas impotências. O silêncio, na obra de Lenora, apresenta uma abertura para uma grande quantidade de significações; nega a palavra ao mesmo tempo em que admite que é através dela, da palavra, de uma palavra por vir, de uma palavra, portanto, em potencial, que os sentidos para a obra poderão se perfazer; parece querer dizer que se as palavras que dizem o mundo não são suficientes, ou apenas poderiam escrever esse mundo insuficiente que se nos apresenta, é possível se haver com palavras que ainda não existem, não necessariamente inventando novas palavras, mas permanecendo na véspera da palavra, no limiar de um discurso nunca realizado: na máxima potência, não atualizada, da linguagem. Em Galindo, o que observamos é o contrário: é a manifestação em obra de um impedimento, de uma impotência, de um impossível da fala. A violência, nesse caso, além de ser mais contundente, por ocorrer sobre a língua mesma da artista (e não sobre uma imagem de sua língua), ecoa uma violência histórica e sistemática que se abate sobre a possibilidade de enunciação da memória histórica de toda uma geração e de todo um povo. Há, assim, menos espaço para a representação, e mais espaço para a circulação de uma dor.

Há pelo menos mais um trabalho de Regina José Galindo que utiliza a boca para falar sobre uma violência coletiva, e mais uma vez entra em cena a própria boca da artista. Em *Looting*, performance de 2010 comissionada e produzida por uma instituição cultural berlinense (figuras 72, 73, 74 e 75), Regina desloca-se entre dois países, sua Guatemala natal e a Alemanha, superpotência do epicentro da Europa Ocidental, para falar justamente do saque colonial perpetrado pelos países europeus na América Latina durante séculos de colonização (*looting* pode ser traduzido como “pilhagem”, “roubo”, “saque”). Na Guatemala, a artista se submete a uma cirurgia odontológica, na qual um dentista abre buracos em suas gengivas e realiza enxertos do mais puro e valioso ouro nacional, a que chamamos, aqui, de coroas; Galindo então viaja para Berlim, onde um médico alemão extrai todos esses enxertos, que são exibidos como obras de arte (em um aparato expográfico que consiste em uma redoma de vidro com base acolchoada que remete à ideia de relíquia).



Figuras 72, 73, 74 e 75: Regina José Galindo. *Looting*, 2010.
Fonte: https://www.reginajosegalindo.com/looting/

Esta obra não parece querer manifestar necessariamente um processo de silenciamento; fala, evidentemente, do processo de violência colonial extrativista que tantas marcas deixou nos territórios explorados.

O extrativismo colonial tem muitas facetas e camadas, e persiste ainda hoje, no que alguns teóricos chamam de processos extrativistas neocoloniais. Em seu "Discurso sobre o colonialismo", Aimé Césaire postula em uma equação um dos mais fortes traços desse processo: "colonização = coisificação" (CÉSAIRE, 2022, p. 171). É explorando desenfreadamente os territórios, tratando o que ali se produz como mercadoria (dotada, portanto, de fetiche), e desumanizando os sujeitos que neles habitam, transformando-os em coisas, que a máquina colonizadora exerce seu sádico poder de destruição; além disso, na análise de Césaire, a maior violência consiste no discurso de progresso com que tal poder é camuflado, produzindo inferências segundo as quais os avanços tecnológicos, econômicos e civilizatórios que a metrópole teria proporcionado à colônia poderiam justificar toda a barbárie e toda a violência cometidas:

> Falam-me de progresso, de "realizações", de doenças curadas, de níveis de vida elevados além de qualquer expectativa. Eu falo de sociedades esvaziadas de si mesmas, de culturas espezinhadas, de instituições minadas, de terras confiscadas,

> de religiões assassinadas, de magnificências artísticas aniquiladas, de extraordinárias possibilidades suprimidas. (CÉSAIRE, 2022, p. 172)

Além desse aspecto mais geral, há especificamente no caso do extrativismo colonial na América Latina uma significativa questão territorial/ambiental em jogo. Em artigo sobre a relação entre a luta anti-extrativista e a luta feminista, Giovanna Soares Fontes analisa o cenário de exploração ambiental no continente americano, nos oferecendo o que pode ser uma chave de leitura interessante para o *Looting* de Regina José Galindo:

> é importante destacar que a América Latina é a região com maior desigualdade na distribuição de terras no mundo (...). Ademais, a região é um dos principais territórios de exploração mineral global e sua estrutura exportadora pouco diversificada concentra mais da metade de seu valor na venda de produtos primários e manufaturados a partir de recursos naturais (...). Nesse contexto, o aumento das taxas de desmatamento e a poluição dos territórios pela grande atividade agrícola e mineradora têm afetado as economias locais e os meios de sobrevivência das regiões envolvidas. Além disso, a luta pela água, solo e terra tem provocado diversos conflitos, migrações internas e internacionais, assim como inúmeras violações dos direitos humanos, especialmente de comunidades e grupos organizados de afrodescendentes, camponeses, mulheres e populações indígenas. (FONTES, 2022, p. 2)

Fontes retoma o texto da socióloga argentina Veronica Gago que traz o conceito de "corpo-território" para falar desse processo extrativista de espoliação dos territórios coloniais, pensando os corpos dissidentes, sobretudo de mulheres, mas também de indígenas, camponeses e pessoas pobres, como uma espécie de corpo coletivo que é igualmente espoliado. Isso nos permite inscrever o trabalho de Galindo em uma dimensão política, coletiva – porque, embora o corpo que sofre, nas performances, a dor física das operações ortodônticas (tanto as anestesias quanto os enxertos) seja o corpo de Regina, é um corpo coletivo, um corpo-território, que é evocado. É assim que o "corpo em curto-circuito", trabalhado por Christine Greiner e mencionado acima, ganha uma dimensão política se considerarmos o conceito de Gago, e, quando em performance artística, dota o discurso (e seus silêncios implicados) de um significativo lastro histórico e de luta. Diz Veronica Gago sobre seu conceito:

> Corpo-território é um conceito político que evidencia como a exploração dos territórios comuns e comunitários (urbanos, suburbanos, camponeses e indígenas) implica violentar o corpo de cada um e o corpo coletivo por meio da espoliação. A conjunção das palavras corpo-território fala por si mesma: diz que é impossível recortar e isolar o corpo individual do corpo coletivo, o corpo humano do território e da paisagem. Corpo e território compactados como única palavra desliberaliza a noção do corpo como propriedade individual e específica uma continuidade

> política, produtiva e epistêmica do corpo enquanto território. O corpo se revela, assim, composição de afetos, recursos e possibilidades que não são "individuais", mas se singularizam, porque passam pelo corpo de cada um na medida em que cada corpo nunca é só "um", mas o é sempre com outros, e com outras forças também não humanas (GAGO, 2020, p.107).

Para a teórica, portanto, a luta das mulheres no contexto do enfrentamento anti-extrativista na América Latina passa necessariamente pelo corpo. Nossa hipótese é que algo semelhante ocorre na produção artística que, na América Latina, inscreve-se nas políticas do silêncio. E já não se trata aí do corpo individual, o corpo do sujeito artista, que certa visada liberal sobre o regime estético das artes poderia atribuir à ideia de performance, mas justamente o corpo-território, coletivo e político.

Que Regina tenha escolhido, de todo o seu corpo, a sua boca para servir de meio de transporte do bruto ouro colonial a ser transformado em obra de arte na metrópole, ou para servir de meio de locução deteriorada (anestesiada) de uma possível verdade histórica sempre em disputa, em nossa leitura, parece situar esse corpo-território no contexto da linguagem; poderíamos dizer que temos, nesses casos, a aparição de um corpo-linguagem-território, ou de uma boca-território: uma boca que é impedida de falar ou que, sem chegar mesmo a falar, ativa uma luta histórica coletiva.

Mencionamos acima que a pesquisadora Julya Vasconcelos, em dissertação sobre a obra de Galindo, afirma que há nessa obra duas subtemáticas quando a questão é o corpo feminino, da qual mencionamos a primeira, na qual estava inscrita a obra *La verdad*: aquela "ligada à violência física, à violação e à morte, ou seja, ao trauma, e quase sempre tomando como base o lugar que a Guatemala ocupa historicamente e atualmente em relação a questão" (VASCONCELOS, 2015, p. 87). A segunda, na análise da autora, teria relação com

> as imposições ligadas a uma performatividade inscrita nesses corpos, e tratam geralmente de assuntos ligados a uma estética ideal ou a tabus que se guiam pelo machismo e por certo falso puritanismo, muito característico em sociedades machistas, mas que falam diretamente à sociedade patriarcal global. (VASCONCELOS, 2015, p. 88).

Tomando a boca como índice do corpo, e pensando, nas obras que analisamos, a ideia de "corpo-linguagem-território" ou de "boca-território", podemos dizer que, nesses casos, a primeira e a segunda chaves de leitura propostas por Julya fundem-se, sob a lógica de uma pauta que é, ao mesmo tempo e de forma intrínseca, anticolonial e feminista.

Neste ponto, cabe finalmente situar Regina José Galindo como uma mulher feminista latino-americana de ascendência indígena (uma mestiça, poderíamos dizer com Gloria Anzaldúa) – não para afirmar egoicamente credenciais identitárias que, muito facilmente, perdem-se no jogo "privilégio x opressão" que marca certa leitura a respeito de artistas contemporâneos, mas exatamente para que seja possível o processo de diluição desse corpo individual na lógica do corpo-território. Pois o corpo individual em questão tem suas marcações, seu pertencimento de gênero, de raça e, apenas porque possui tal pertencimento, pode ser inscrito no corpo coletivo, em uma compreensão da (consequentemente em uma luta contra a) violência sobre todo um povo, uma nação ou um continente. É assim que Gago "relaciona o extrativismo e a violência contra as mulheres e os corpos feminizados", afirmando consequentemente "que é a análise das lutas feministas que está permitindo, hoje, propor a simultaneidade dessas dimensões do conflito social" (GAGO, 2020, p. 122).

"Su cuerpo", lembra-nos Anzaldúa em um capítulo de *Borderlands – La frontera*, referindo-se ao corpo da *mestiza*, "es una bocacalle" (ANZALDÚA, 1999, p. 102). Assim, a boca de Regina José Galindo torna-se um território de disputa pela enunciação, um território, contudo, que não é planificado, reto ou simples, mas que é justamente uma encruzilhada (e não podemos deixar de observar que a encruzilhada, na língua mestiça de Anzaldúa, é uma espécie de "boca da rua", fazendo comparecer o significante "boca" que temos explorado, transportado para uma dimensão territorial). Ao longo de todo o livro, Anzaldúa vale-se da imagem da língua (o órgão) para falar da complexidade que é a linguagem das mulheres mestiças mexicanas, que deixa entrever em seus jogos (ou suas encruzilhadas) o exercício do poder colonial e patriarcal. Especificamente no quinto capítulo, intitulado "Como domesticar uma língua selvagem" (no original, "How to tame a wild tongue"), a autora apresenta uma cena que se passa em um consultório odontológico, na qual o dentista, figura que aparece nas duas performances de Galindo aqui trabalhadas, diz a ela frases como "Vamos ter que fazer algo a respeito da sua língua", "Vamos ter que controlar a sua língua", "Eu nunca vi nada tão forte e resistente quanto a sua língua" – frases essas que levam-na a se questionar: "como você domestica uma língua selvagem, treina-a para ficar quieta, como você põe nela freio e sela?" (ANZALDÚA, 1999, p. 75, tradução nossa).

Domesticar uma língua selvagem: talvez os dois trabalhos de Regina Galindo aqui analisados possam ser lidos por essa chave. Seja para falar sobre o recente histórico de violência e golpes de Estado em seu país, que deixou marcas profundas na memória coletiva

do povo guatemalteco, seja para remontar a um processo de extrativismo colonial que tem sido conduzido durante séculos até hoje, Regina oferece sua boca para ser domesticada. Anestesiada para ser impedida de falar, ou assujeitada para transportar da América para a Europa a matéria-prima do espólio colonial, é a boca-território da artista que, denunciando as tentativas de domesticação da língua e o consequente silenciamento histórico, coloca-se frontalmente como resistência. Diante das tentativas sistemáticas de domesticar sua língua selvagem, Gloria Anzaldúa – e Regina José Galindo, a seu modo – responde: "I will overcome the tradition of silence" (ANZALDÚA, 1999, p. 81).

Além de sua produção como artista, nomeadamente no campo da performance, Regina Galindo tem uma produção significativa como poeta. A primeira publicação de seus poemas no Brasil se deu apenas em 2021, em edição bilíngue de uma seleta de poemas de três de seus livros e alguns inéditos, traduzidos por Julya Vasconcelos em diálogo próximo à autora; publicado pela Edições Flecha. O volume intitula-se *Eu não sou a Pizarnik*.

Na seleta acima mencionada, a boca comparece em vários momentos, por meio de significantes que orbitam seu campo semântico, e que, a cada vez que comparece, nunca é para dizer algo, mas sempre para ser impedida, violentada, abusada, silenciada, seguindo assim a lógica de uma política do silêncio que está presente em seus trabalhos de performance: aquela segundo a qual um ato de silenciamento, quando performado (ou, agora, quando escrito), transmuda-se em ato de resistência.

Logo na primeira seção do livro, intitulada "Rastros", lemos o poema "Colemos a língua no congelador / treinemos para o silêncio" (GALINDO, 2021, p. 19). Aqui, ainda poderíamos nos situar numa poética do silêncio, que faz ecoar uma dialética entre presença e ausência na oposição palavra-silêncio (este é o segundo poema do livro; o primeiro, exemplar dessa poética, diz: "Tanto nada / e eu / vivendo nos excessos" [GALINDO, 2021, p. 17]), tornando possível uma associação do "nada" e os "excessos" com a "língua" e o "silêncio" do poema seguinte).

Bem mais adiante, comparece novamente esse eco, de forma ainda mais explícita, porém com uma nuance diferente:

> Minha presença
> uma ausência.
>
> Depressivamente frágil
> um metro e meio de silêncio
> olheiras como olhos
> nariz em desequilíbrio.

Se não fosse pela minha raiva
que insiste em mostrar os caninos

diriam que não existo
ou melhor dizendo
não diriam. (GALINDO, 2021, p. 153)

Aqui, já nota-se que a dualidade entre presença e ausência, manifesta nos primeiros versos, ganha contornos corporais: o silêncio, medido em metros, tem o volume e a altura do corpo, sendo acompanhado pela descrição de órgãos, olhos e nariz; a raiva, que aparece para contornar esse silêncio e conferir presença, existência à poeta, "insiste em mostrar os caninos", isto é, abre a boca, possivelmente rosna ou grita.

Contudo, é na última seção do livro, intitulada "Granadas", que a boca ganha uma dimensão explosiva, acompanhando a guinada política que o próprio livro opera.

O paraíso que aparece na Bíblia
não é o mesmo em que nasci.

Aqui retalham bochechas
puxam cabelos
arrancam unhas
mutilam línguas
rompem cus
violam vaginas
extirpam mamilos
cortam dedos
amputam pernas
tapeiam rostos
decepam cabeças
perfuram corações
esfaqueiam costas
urinam corpos
queimam entranhas.

O paraíso em que vivo está cheio de diabos
e eles cobram impostos para morar. (GALINDO, 2021, p. 181, grifo nosso)

Vemos, aqui, uma imagem clara do que Verónica Gago chamou "corpo-território"; todas as partes do corpo – e especificamente do corpo feminino – comparecem sob o signo da tortura para descrever o "aqui", esse território em que o corpo está inscrito, em tudo diferente do éden cristão prometido pelo aparato colonial em troca de toda a espoliação praticada (já não importa se no corpo ou na terra); a língua mutilada é apenas mais uma dentre as partes desse corpo torturado.

Mas se o corpo é atacado pela violência colonial contra o território, o mesmo também pode ser usado como defesa; como – viemos falando disso – resistência.

Vamos nos defender
com os punhos
as unhas
os dentes
as cordas vocais
a vagina
o útero
os ovários. (GALINDO, 2021, p. 185, grifos nossos)

As mesmas partes do corpo que, no poema anterior, apareceram como alvo do ataque, aqui são utilizados pela poeta como mecanismo de defesa; a boca (lá corporificada pela língua; aqui, pelos dentes e cordas vocais) junta-se a outras partes do corpo feminino para convocar uma luta de defesa que se dá pelo corpo. Como vimos, este corpo não é individual, mas é retorcido em uma coletividade e em uma política; Galindo manifesta formalmente essa torção com o chamado na primeira pessoa do plural, em tom de convocatória, e mais adiante, no mesmo poema, arremata:

Vamos nos defender todas
e cada uma
porque todas somos uma
e sem uma
não somos todas.

Vamos nos defender todas
antes que todas caiam
e de nós
não reste nenhuma. (GALINDO, 2021, p. 185)

Mais adiante, dois poemas em sequência parecem trazer de novo essa tensão entre o impedimento e a resistência da voz, da enunciação, tendo os verbos "falar" e "calar" como mote.

O primeiro poema dessa sequência é composto de duas estrofes, sendo que a primeira possui setenta e quatro versos, e a segunda, apenas dois; na primeira, todos os setenta e quatro versos iniciam com a expressão "Aqui não se" seguida de um verbo. O primeiro verso traz justamente o verbo "falar": "Aqui não se fala" (GALINDO, 2021, p. 195); na sequência, vários desses versos trazem verbos ligados à fala, à expressão ou mesmo, de modo mais específico, àquilo que se pode fazer com uma boca: opinar, cantar, rir, nutrir-se, gritar, beijar, expressar-se, escrever, responder, perguntar. Após a extensa sequência de versos com frases na negativa – que, de novo, como no poema anterior, dizem de um "aqui", de um certo território, evidentemente a Guatemala da poeta tão marcada pela exceção e pela violência – a segunda estrofe apresenta sentenças na afirmativa, que são apenas duas: "Aqui só se morre / Aqui só se mata" (GALINDO, 2021, p. 199).

O poema seguinte segue uma estrutura semelhante, no sentido de possuir uma quantidade grande de versos, pelo menos em relação ao resto da produção da poeta (vimos, acima, poemas de apenas dois ou três versos) e de realizar repetições de uma mesma oração ao longo de todo o poema. Se, no anterior, o poema iniciava com "Aqui não se fala", e o verbo "falar" ia sendo substituído por outros verbos, nesse os dois primeiros versos trazem o verbo "calar": Seguem meus passos / e ninguém me cala" (GALINDO, 2021, p. 201). Essa estrutura de dois versos vai se repetindo ao longo de todo o poema, com o primeiro verso da sequência sendo modificado a cada vez, e o "e ninguém me cala" se repetindo. Ou seja, se o poema anterior falava de um "aqui" onde a voz, a expressão, a fala eram impedidas, este poema, falando do mesmo aqui, apresenta uma reação: mesmo com toda a violência, praticada por essa terceira pessoa do plural, esse "eles" indefinido, a voz da poeta permanece, irreprimível. Destacamos, em certo ponto do poema, a sequência de versos que trazem, mais uma vez, a boca e seu aparato, que tornam o verso de resistência, "e ninguém me cala", ainda mais impensável e, portanto, ainda mais potente: pois como pode uma boca mutilada (dentes quebrados, molares extraídos, boca amordaçada, língua amputada) não se calar?

> Quebram meus dentes
> e ninguém me cala.
> Extraem meus molares
> e ninguém me cala.
> Amordaçam minha boca
> e ninguém me cala
> Amputam minha língua
> e ninguém me cala. (GALINDO, 2021, p. 201)

Para finalizar, trazemos mais um poema do livro que evoca novamente o limiar entre a voz e o silêncio, entre a violência e a resistência, entre, em última instância, a vida e a morte, tendo sempre o corpo, e especificamente a boca, como local privilegiado desse limiar.

> Ainda que tenham metido uma faca muito fundo
> rolado nossas cabeças
> queimado nossas línguas
>
> ainda que eles tenham forçado nossas vaginas
> e tirado de dentro os fetos
>
> não estamos mortas.
>
> Sem pele nos ossos
> debaixo de vinte e seis anos de terra
>
> seguimos aqui. (GALINDO, 2021, p. 201)

Mais uma vez, a língua, órgão do aparelho fonador, comparece ao lado da vagina, órgão sexual, explicitando na poética de Regina a relação entre corpo, linguagem e território de que viemos falando, e trata-se sempre de um certo corpo (um corpo com vagina, no caso desse poema, mas um corpo feminino em geral, um "corpo feminizado", como escreve Verónica Gago, com vagina ou não), de uma certa linguagem (uma linguagem impedida) e de um certo território (a América Latina). No entanto, se em alguns poemas o limiar entre vida e morte tende mais para a morte, aqui vemos uma afirmação da vida não exatamente usual na obra de Regina.

O verso "não estamos mortas", único de sua estrofe e situado no centro do poema, e portanto, de alguma maneira, destacado, ecoa, em nossa leitura, um trabalho de Galindo decorrente do julgamento de Efraín Ríos Montt, de que falamos na seção anterior, e que deu origem também à performance *La verdad* que analisamos. Trata-se do trabalho *Estoy viva* (figura 76), uma performance de 2014 em que a artista, completamente nua e sob efeito de um forte anestésico geral, deita-se sobre uma plataforma branca e oferece ao público um espelhinho para que, aproximado de suas narinas, possa certificar que ela, a artista, embora anestesiada, está viva, em uma espécie de sutil e orgânica prova de vida atestada pelo leve embaçamento que sua respiração provoca no espelho.

Figura 76: Regina José Galindo. *Estoy viva*, 2014.
Fonte: https://www.reginajosegalindo.com/estoy-viva-2/

Esse título, eco do verso “não estamos mortas” do poema acima, também deu nome a uma exposição da artista (figura 77). Sobre o que a levou a pensar no título, antes mesmo do trabalho, a pesquisadora Julya Vasconcelos conta:

> Galindo estava presente no tribunal durante o julgamento e na anulação da sentença. Conta, em vídeo da exposição *Estoy viva*, em 2014, que chorou ao ouvir a notícia da anulação. Diz que uma das vítimas se aproxima dela, consolando-a: “não chore, não há por que chorar, nós estamos vivas e isso é suficiente”. E completa, explicando o sentido da frase afirmativa diante de toda a sua poética sobre a morte: “Esta frase ficou gravada em mim. Entendi perfeitamente que as mulheres que estavam indo ao tribunal não buscavam vingança, elas queriam apenas dizer ao mundo a sua verdade e isso era suficiente para elas. Os indígenas *mayas* guatemaltecos têm uma forma tão sagrada de ver a vida, tão distinta do que estamos acostumados (...). Assim é que, basicamente, essa frase encerra essa esperança. Uma espécie de desejo de seguir adiante, e creio que se une perfeitamente ao meu trabalho. Quando falo da morte**,** creio que estou falando da vida, porque uma questão é o oposto da outra. Não pode haver morte se não há vida, não pode haver violência se não há paz”. (VASCONCELOS, 2020, s/p)

Se o julgamento de Ríos Montt, em *La verdad*, produz um anestesiamento que encaminha a enunciação para o silêncio, em uma espécie de *fade out* da linguagem, em *Estoy viva*, realizada no ano seguinte, ele produz um anestesiamento semelhante – mas que, colocado à prova pelo público, garante alguns lampejos intermitentes de esperança na vida. O desejo, manifesto pela artista, de “seguir adiante” vem também expresso no último verso do poema acima: “seguimos aqui”.

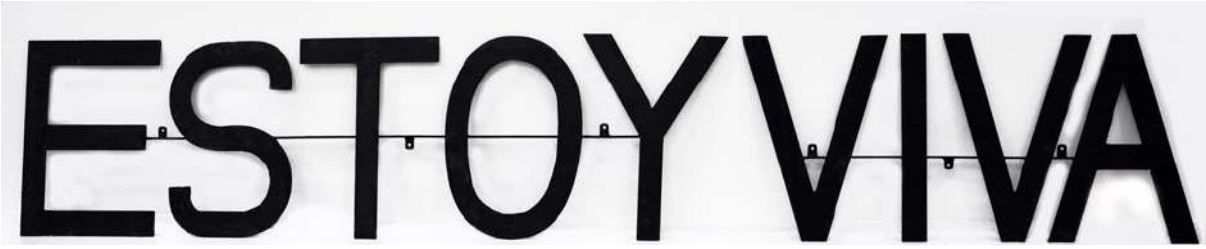


Figura 77: Regina José Galindo. Arte para a exposição *Estoy viva*, 2014.
Fonte: https://revistacontinente.com.br/edicoes/235/regina-jose-galindo

4. Conclusão

Outras políticas do silêncio

Mais do que consolidar rigorosamente um conceito, tratou-se, com esta Tese, de propor uma chave de leitura com a qual fosse possível acessar algumas obras que articulam, como vimos, palavra e imagem pela via negativa – o silêncio. O que os exemplos mostrados ao longo do trabalho revelam é que, no escopo da América Latina, onde os efeitos da escravidão, do colonialismo, do genocídio das populações originárias, das ditaduras civis-militares, dentre outros modos de violência sistêmica, persistem ainda hoje, o silêncio não produz apenas a potência de reelaboração da linguagem (portanto, do mundo), mas revela-se, eventualmente, como índice de uma impossibilidade da voz, de uma impotência da linguagem.

O filósofo francês Gilles Deleuze, no texto de abertura de seu livro *Crítica e clínica* (1997), afirma que "A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Compete à função fabuladora inventar um povo" (DELEUZE, 1997, p. 14). Sua hipótese é de que os escritores e os artistas de modo geral não produzem sua obra para superar um evento traumático, para se curar, como certa mirada psicologizante poderia pressupor, pois o trauma, o sintoma, a doença não são um processo de criação; são, antes, a interrupção desse processo. O processo de criação seria uma saúde, e o escritor ou o artista deve possuir a saúde necessária "para libertar a vida em toda parte onde esteja aprisionada" (DELEUZE, 1997, p. 14). A função fabuladora, assim, segundo o filósofo, não pode partir das memórias pessoais do escritor, nem tem a competência de dissolver seus próprios traumas, mas deve inventar um povo, uma coletividade. "Não se escreve com as próprias lembranças", diz ele, "a menos que delas se faça a origem ou a destinação coletivas de um povo por vir ainda enterrado em suas traições e renegações" (DELEUZE, 1997, p. 14).

No capítulo 2, vimos que as estratégias críticas de "dar voz" e de "tomar a voz" têm como fundamento uma astúcia colonialista que, ainda que dissimulando uma proposta de horizontalização, termina por operar hierarquias de forma mais ou menos sutil: o sujeito que dá a voz tem agência sobre o sujeito que passa a ter voz, mantendo-se assim uma estrutura de poder camuflada. A ideia de fabulação, tal como apresentada por Deleuze nesse e em outros textos, pode reproduzir, de alguma maneira, essa estratégia, se considerarmos que "inventar um povo que falta" consiste em pressupor uma hierarquia entre o fabulador e o povo fabulado, e uma agência daquele sobre este, embora seja certo que o filósofo procura

a todo custo se desvencilhar dessa hierarquia, lançando mão da ideia de devir. Para ele, o escritor ou o artista, no processo de fabulação, no empreendimento de saúde em que consiste a invenção de uma coletividade por vir, coloca-se sempre em um devir minoritário (nesse sentido, o escritor pode colocar-se em um devir-mulher, um devir-animal, um devir-molécula, mas nunca em um devir-homem, por exemplo). Lembrando Proust, Deleuze fala do escritor como aquele que inventa uma língua dentro da língua, sendo a língua inventada sempre estrangeira; lembrando Beckett, ele fala do escritor como aquele que perfura buracos na linguagem para ver e ouvir o que estaria escondido por detrás da linguagem. Essa palavra por vir, esburacada, perfurada, a cada vez estrangeira em relação à língua oficial, essa palavra ausente, essa palavra que falta carece, assim, de um povo que falta para falá-la: inventar essa palavra, essa língua e esse povo seria, por fim, a tarefa do escritor.

Mas estamos falando daquelas e daqueles que fabulam desde o "aqui América Latina", como diria Josefina Ludmer; ora, como colocar-se em um devir-latino-americano quando o território de fala e escuta desses sujeitos artistas é a América Latina, com todas as suas idiossincrasias? Como inventar o povo latino-americano quando, pertencendo a esse povo, que existe, já se conhece, pelo corpo, todas as suas particularidades, suas potências e sobretudo suas impotências? O povo latino-americano não é um povo que falta; sua voz não é uma voz que falta; ainda assim, parecemos não os ver, não a escutar.

Neste ponto, cabe retomar o texto de Josefina Ludmer que trouxemos na introdução desta Tese, em que ela relembra o ensaísta mexicano Alfonso Reyes quando, em *Notas sobre la inteligencia americana*, ele afirma que nós, latino-americanos, chegamos tarde ao banquete da civilização europeia. Nesse ensaio, Reyes recusa as expressões "civilização americana" e "cultura americana", optando por "inteligência americana" por se tratar de uma expressão que poderia dar conta "de sua visão da vida e de sua ação na vida" (REYES, 1978, p. 5, tradução nossa), e afirma que essa inteligência americana, esse modo de ver e de fazer americano, já estava consolidado aqui desde a primeira geração estabelecida após a invasão (a que ele chama "conquista") dos europeus. Escrito em 1942, o texto deixa entrever ainda certa complacência diante dos dispositivos ontoepistemológicos coloniais, mas a expressão colhida por Ludmer revela uma riqueza e uma argúcia que talvez tenham escapado ao próprio autor: chegar atrasado ao banquete da civilização denota, por um lado, uma recusa passiva de nossa inteligência, para usar a expressão de Reyes, mas também uma recusa ativa. É como se tivéssemos sido recusados e levados a nos atrasar para esse banquete civilizatório, mas, ao mesmo tempo, tivéssemos ativamente nos recusado a chegar na hora, mostrando certa

displicência e, de algum modo, indiferença em relação ao que é servido no banquete. O povo que falta, nesse sentido, é o europeu, e a América Latina não está interessada em reinventá-lo.

O que as obras aqui apresentadas procuram realizar, segundo nossa leitura, está mais para uma desinvenção da Europa, de seus dispositivos de poder, de seus agentes de enunciação e das vozes que daí decorrem e a partir daí falam. A denúncia do silenciamento histórico e político a que os sujeitos latino-americanos têm sido submetidos, efetuada pelas obras mostradas ao longo da Tese, adquire potência não porque pretende dar lugar à elaboração de um outro da linguagem, de uma outra voz ou de um outro povo ausente, mas justamente porque pretende restituir a voz, por tanto tempo silenciada, ao uso comum, coletivo e situado. Não se trata de inventar uma nova nação (em nosso caso, a partir de uma nova língua), como já acreditamos ser possível com a "desescrita"; mas como disse Josefina Ludmer, trata-se de compreender que, talvez, "nossas profanações latino-americanas procuram alguma coisa parecida com a restituição da nação ao uso comum" (LUDMER, 2013, p. 167).

Gostaríamos de concluir este trabalho propondo situar a obra de alguns artistas latino-americanos dentro do escopo das políticas do silêncio. Com isso, desejamos oferecer a ideia central desenvolvida na Tese como uma ferramenta crítica de amplo alcance para a arte contemporânea, não se restringindo apenas aos artistas apresentados até aqui. Esse pequeno levantamento que realizaremos agora, mais do que constituir o panorama de uma produção artística ou de uma cena de artistas, visa a apontar para uma possibilidade de leitura de inúmeros trabalhos, produzidos até agora e ainda a serem produzidos.

Em 1978, o artista brasileiro Waltercio Caldas produz o seu livro-de-artista *Matisse/Talco* (figura 78), que consiste em um livro com a reprodução de imagens da obra de Matisse sobre as quais o artista pulveriza talco. Em algumas páginas, o branco do talco (que, segundo o próprio artista, funcionaria como um filtro para ver as imagens) impede completamente a visão da obra, resultando visualmente em um branco sobre branco tal como vimos na Introdução desta Tese.

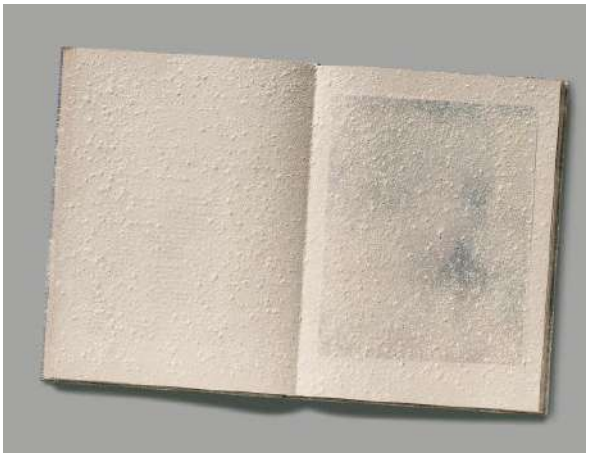


Figura 78: Waltercio Caldas. *Matisse/Talco*, 1978.
Fonte: http://www.casadaros.net/es/artwork/matisse-talco/

Inspirado nesse livro, em que realiza o apagamento da obra de um artista fundamental para a história da arte, Caldas realiza em 1996 o livro *Velázquez* (figura 79), em que reproduz telas do pintor barroco espanhol Diego Velázquez suprimindo as figuras humanas. O que está por trás do gesto do artista é, segundo ele próprio, o fato de que, para ele, a história da arte é a matéria principal para a arte contemporânea, no sentido de que o artista contemporâneo se vale de obras já tornadas clássicas não como referências visuais, mas como materialidade mesmo. Em entrevista, o artista afirma que seu livro tem como objetivo dar a ver a extrema complexidade da obra do mestre espanhol, salientando a minuciosa construção das telas desde seus fundos e claro-escuros.

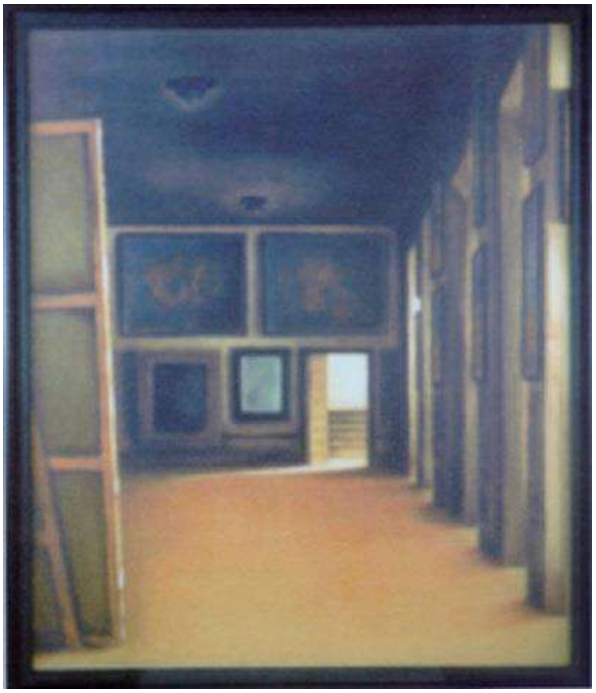


Figura 79: Waltercio Caldas. *Velázquez*, 1996.
Fonte: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq150202.htm

Não é fortuito, no entanto, que Waltercio tenha, nesses dois livros, optado por utilizar a história da arte como materialidade de modo a profaná-la, rasurá-la até torná-la irreconhecível, totalmente apagada. Ainda que exaltando a obra de Velázquez ou de Matisse, comparece nas obras um gesto de apagamento que possibilita uma leitura pela via do silêncio, pois o gesto de Waltercio impõe um limite à enunciação da história da arte tal como vem sendo contada.

Na obra de outra artista, a carioca Leila Danziger, há um procedimento que atravessa boa parte de seus trabalhos e constitui matéria fundamental de sua investigação artística. Trata-se do gesto quase obsessivo de "depilar" folhas de jornal, colando fitas adesivas sobre a folha e retirando-as em seguida, apagando assim sua camada mais superficial. Esse gesto é uma operação plástica que funciona como uma espécie de alegoria formal da noção de apagamento, revelando, pela via da forma, alguns dos temas sobre os quais seu trabalho se debruça: a memória em relação ao esquecimento, as possibilidades e impossibilidades da linguagem diante da história e seus eventos traumáticos e a forte dimensão plástica, material da escrita poética. Podemos observar como efeito desse procedimento a subtração da palavra; mas não se trata, no caso de Leila, de uma subtração completa, absoluta, pois, quando apagadas, as folhas de jornal de Leila Danizger – de que é feito, dentre muitos outros, o trabalho *Resistir-por-ninguém-e-nada* (figura 80), de 2002, em que a frase-título é carimbada sobre jornais apagados, nos quais foram poupadas algumas imagens – revelam o verso da folha de jornal, a folha de trás, a face oculta da comunicação, o avesso do procedimento de escritura do mundo.

Figura 80: Leila Danziger. *Resistir-por-ninguém-e-nada*, 2002.
Fonte: https://www.leiladanziger.net/blank-dgf5g

Silenciando a história da arte ou a comunicação de massa, o gesto de apagamento revela-se como procedimento formal de uma política do silêncio quando aponta para a insuficiência de certos registros de regimes da verdade.

O arquivo e o monumento são, também, dispositivos de enunciação da verdade histórica, e seus usos pelos artistas contemporâneos, quando feitos no sentido não de afirmá-los, mas de negá-los ou, ao menos, pô-los em dúvida, também podem constituir-se como políticas do silêncio.

A artista chilena Voluspa Jarpa se debruçou durante anos sobre os arquivos revelados pelos Estados Unidos a respeito de sua participação na consolidação da ditadura militar no Chile na década de 1970. Sua obra, de maneira geral, consiste em reproduções desses documentos de arquivo, revelados graças à luta de movimentos sociais organizados após intensas disputas políticas; tais documentos, contudo, desde que foram abertos à consulta pública, apresentavam rasuras, riscos e tarjas, impedindo permanentemente a leitura de diversos de seus trechos. Isto é, a matéria-prima de Voluspa não é exatamente o material de arquivo, mas suas rasuras, aqueles espaços onde o arquivo torna-se impossível. A partir desse mote formal, a artista realiza grandes instalações em que o espectador é convidado a entrar, submetendo-se ao impossível vertiginoso daqueles papéis que deveriam resgatar alguma memória, mas apresentam apenas o silêncio. Em 2014, Jarpa produziu o trabalho *Histórias de aprendizagem* (figura 81), especialmente para a Bienal de São Paulo, realizando o mesmo procedimento, que poderíamos chamar de desarquivo, mas dessa vez com arquivos recém-revelados pela CIA sobre a ditadura brasileira e documentos dos serviços secretos brasileiros produzidos durante os mandatos dos presidentes Getúlio Vargas e João Goulart, incluindo registros sobre o suposto assassinato na Argentina, em 1976, investigado como parte do plano coordenado entre as ditaduras do Cone Sul conhecido como Operação Condor.

Figura 81: Voluspa Jarpa. *Histórias de aprendizagem*, 2014.
Fonte: http://www.bienal.org.br/texto/1125

O arquivo tem a função de preservar uma memória, mas para acessá-lo é necessário um gesto ativo, voluntário, que, como vimos, pode ser dificultado ou mesmo de todo impossibilitado pelos regimes de política da memória; o monumento, por outro lado, também possui a função de preservar uma memória, mas de um modo tal que não precisamos acessá-lo; antes, ele nos acessa, mesmo à nossa revelia.

A política da memória acionada para a construção e distribuição de monumentos pelas cidades tem sido sistematicamente questionada por ativistas e artistas, que enxergam nessa política a reprodução de práticas de poder coloniais. É o caso da artista guatemalteca Marilyn Boror Bor, que apresentou em 2021 seu *Monumento vivo* (figura 82), uma obra-performance em que a própria artista coloca o seu corpo sobre um pedestal, como um monumento, enquanto vão colocando cimento fresco sobre seus pés, que chega a cobrir seus tornozelos, até secar. Marilyn, uma mulher indígena maya-kaqchiquel, apresenta-se vestida com a indumentária maya, e realiza seu monumento vivo em homenagem à resistência das populações indígenas do país, que foram celebradas, mas, como de costume, silenciadas em suas reivindicações por ocasião das comemorações do bicentenário da independência da Guatemala naquele mesmo ano.

Na placa afixada ao pedestal do monumento, lia-se a seguinte inscrição: “En memoria de los defensores de la tierra, En memoria de los guías espirituales, En

agradecimiento a los presos políticos, En agradecimiento a los líderes comunitarios. ¡Libertad para los ríos, los cerros, las montañas, las flores, los lagos!". Um monumento vivo desconcerta a ideia mesma de um monumento, que é preservar uma memória para além do tempo de vida de um corpo; no caso de Marilyn, o monumento quer preservar não a memória da vida de alguém, mas a vida ela mesma, a vida dos entes viventes de que é composto o universo e os conhecimentos ancestrais de seu povo, silenciado pelo processo de genocídio e de epistemicídio colonial, que afinal é o mesmo processo que ergue estátuas em homenagem aos agentes desses genocídios.

Figura 82: Marilyn Boror Bor. *Monumento vivo*., 2021.
Fonte: https://bienalsur.org/es/single_agenda/367

A ameaça à vida da terra, do território, também está presente na obra do jovem artista chileno Seba Calfuqueo, de ascendência Mapuche. Utilizando a palavra como materialidade para sua obra e para sua reflexão, Seba realizou em 2021 uma espécie de monumento às águas de seu país, que se tornaram mercadoria por meio de um Código de Águas que remonta à época da ditadura de Pinochet e desvincula o direito de uso da água do direito de posse da terra, facilitando a mercantilização do bem mais essencial à manutenção da vida. As obras

Palabras a las aguas (figuras 82 e 83) e *Mercado de aguas* (figura 84) formam uma grande instalação em que os rios ganham voz, transformam-se em palavras – mas apenas para, imediatamente a seguir, serem engarrafados e fadados à destruição neoliberal.

No primeiro, uma cascata de tecido azul desce pela parede e forma, no chão, o desenho de um rio, no leito do qual lê-se a frase "un río que no corre es solo un reflejo". Por entre o curso do rio, despontam pequenas pedras, semi-esferas azuis que carregam palavras; algumas são caixas de som, por onde se escuta a declamação de poemas, e outras trazem palavras escritas sobre o fluxo e a importância das águas (figura 83).

Figura 83: Seba Calfuqueo. *Palabras a las aguas*, 2021.
Fonte: https://sebacalfuqueo.com/2022/04/09/palabras-a-las-aguas-2021/

Figura 84: Seba Calfuqueo. *Palabras a las aguas*, 2021.
Fonte: https://sebacalfuqueo.com/2022/04/09/palabras-a-las-aguas-2021/

O corpo do artista, que se identifica como uma pessoa não-binária, transmuta-se no corpo do rio, reafirmando a visão de mundo ancestral mapuche segundo a qual não há uma hierarquia entre o ser humano e a natureza e, em muitos casos, há uma fusão entre ambos. Segundo a descrição que consta no site oficial do artista, os poemas que se ouve na instalação falam sobre a potência de fluidez e não-binarismo que representam as águas. Assim, parece-nos que as palavras ao rio se apresentam, antes, como as palavras do próprio rio, poderíamos dizer do artista-rio, palavras que vêm a ser silenciadas com a obra seguinte, instalada bem ao lado.

Mercado de aguas consiste em diversas esculturas em cerâmica simulando galões de vinte litros de água espalhadas pelo espaço expositivo. Em cada um dos galões, há palavras que, descontextualizadas, não chegam a produzir nenhum sentido, mas que foram retiradas do Código de Águas do Chile e simbolizam a transformação da água, um bem comum, em mercadoria, apropriada por grandes corporações.

Expostas lado a lado, *Palabras a las aguas* e *Mercado de aguas* formam uma espécie de díptico, perfazendo o caminho de apropriação do território pela lógica extrativista colonial, que se atualiza com o neoliberalismo.

Figura 85: Seba Calfuqueo. *Mercado de aguas*, 2021.
Fonte: https://sebacalfuqueo.com/2022/04/09/mercado-de-aguas/

Se, no trabalho anterior, o rio ganhava voz através do gesto e do corpo mesmo de Calfuqueo, aqui ele torna-se mercadoria, é engarrafado e, de alguma forma, silenciado.

Retomando o que dissemos no início desta Tese, o silêncio é coisa política; a determinação de quem pode ou não falar está inscrita nas operações políticas de partilha do sensível. Esperamos que este trabalho, através dos artistas convocados para juntar sua voz à nossa, possa contribuir, de alguma forma, para a reversão do quadro de silenciamento que tem marcado a história da América Latina, restituindo nossas vozes e nossos silêncios mais potentes ao uso comum de um povo – um povo que, como sua língua, não é constituído por seus lugares de ausência, mas pelos seus lugares de máxima presença.

5. Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. ***Experimentum linguae**:* a experiência da língua. Trad. Claudio Oliveira. Rio de Janeiro: Circuito, 2018.

AGAMBEN, Giorgio. "*Experimentum linguae*". In: _____. **Infância e história***:* destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. Trad. Sérgio Alcides. **Revista Cacto**, São Paulo, v. 1, n.1, p. 142-148, 2002. Disponível em: <>, acesso em 06/08/2021.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

ANTONACCI, Célia Maria. "'Magiciens de la terre' vinte e cinco anos depois 'Intense proximité". **Anais do XXV Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas** [recurso eletrônico]; Compartilhamentos na arte: redes e conexões. Porto Alegre: ANPAP, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2016/simposios/s2/celia_maria_ antonacci_ramos.pdf, acesso em 23/02/2023.

ANTONACCI, Célia Maria. "Rosana Paulino: enunciações poéticas de arte africana contemporânea". **Rebento**, São Paulo, n. 6, p. 272-291, maio 2017. Disponível em: http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/142 , acesso em 08/02/2023.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands / La frontera.** Madri: Capitan Swing Libros, 1999.

ARAGO, Jacques. **Souvenirs d'un aveugle, Voyage autour du monde.** Paris: Hortet et Ozanne, 1839. Disponível em: < https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/437955>, acesso em 23/02/2023.

BALL, Patrick; KOBRAK, Paul; SPIRER, Herbert F. **State violence in Guatemala, 1960-1996:** a quantitative reflection. Washington, DC: American Association for the Advancement of Science, 1999. Disponível em: < https://hrdag.org/wp-content/uploads/2013/01/state-violence-guate-1999.pdf>, acesso em 23/02/2023.

BRAGA, Paula. “O Branco Suprassensorial de Hélio Oiticica”. **Revista Concinnitas**. Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Ano 11, v.1, n. 16, p. 129- 139, julho 2010.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo:** vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

CAGE, John. **Silêncio**. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó, 2019.

CARVALHO, Mario Cesar. Artista mete bala em livro de 896 páginas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 de dezembro de 1995. Ilustrada. Disponível em: < https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/12/11/ilustrada/22.html>, acesso em 23/02/2023.

CEH (Comisión para el Esclarecimiento Historico). **Guatemala, memoria del silencio.** Ciudad de Guatemala: UNOPS, 1999. Disponível em: < https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/guatemala-memoria-silencio/ guatemala-memoria-del-silencio.pdf>, acesso em 23/02/2023.

CÉSAIRE, Aimé. **Textos escolhidos:** A tragédia do rei Christophe, Discurso sobre o colonialismo, Discurso sobre a negritude. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó, 2022.

CICERO, Antonio. “Poesia e paisagens urbanas”. In: _____. **Finalidades sem fim.** São Paulo: Cia. das Letras, 2005. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe/trecho.php?codigo=12168>, acesso em 09/08/2021.

COELHO, Teixeira. **A cultura e seu contrário**: cultura, arte e política pós-2001. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

CONCEIÇÃO, Jessy Kerolayne Gonçalves. (2020) “A máscara não pode ser esquecida”. **Revista Poiésis**, 21(35), p. 345-362. Disponível em: < https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/36386>, acesso em 23/02/2023.

COSTA, Bruna. **Hélio Oiticica:** da cor conceito à cor saara. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 95f., 2022.

CRUZ, Yhuri. Voz ativa do movimento negro, Yhuri Cruz se destaca como um dos principais artistas contemporâneos do Brasil. Entrevista concedida ao Instituto Incluzartis. **Instituto Incluzartis**, Rio de Janeiro, documento on-line, 2022. Disponível em: < https://inclusartiz.org/noticias/voz-ativa-do-movimento-negro-yhuri-cruz-se-destaca-como-um-dos-principais-artistas-contemporaneos-do-brasil/>, acesso em 23/02/2023.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. "Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento". **Revista Cerrados**, v. 21, n. 33, 3 set. 2012.

DIAS-PINO, Wlademir. **Processo: linguagem e comunicação**. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

DIAS-PINO, Wlademir. **Wlademir Dias-Pino**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. Miragrafias. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13/04/2002. Jornal de resenhas. Disponível em http://editora.cosacnaify.com.br/ ObraImprensaLeiaMais/173/Ricardo-Fabbrini.aspx acesso em Abril/2014.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras negras.** Trad. Renato Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FAZZOLARI, Claudia. "A performance de Regina José Galindo: luta e resistência na América Latina". **Revista Extraprensa**, *11*(2), 58-68. São Paulo: CELLAC/ECA/USP, 2018. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/extraprensa/ article/view/145508>, acesso em 23/01/2020.

FONTES, Giovanna Soares. "Corpo-território: a luta anti-extrativista das mulheres latino-americanas". **Observatório feminista de relações internacionais**. 30/08/2021. Disponível em: <https://ofri.com.br/wp-content/uploads/2021/08/Corpo-Territorio_-a-luta-anti-extrativista-das-mulheres-latino-americanas.docx.pdf>, acesso em 23/02/2023.

GAGO, Verónica. **A potência feminista, ou o desejo de transformar tudo**. Trad. Igor Peres. São Paulo: Editora Elefante, 2020.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Trad. Sergio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 2012.

GALINDO, Regina José. **Eu não sou a Pizarnik.** Tradução e seleção: Julya Vasconcelos. Recife: Edições Flecha, 2021.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea.** Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. Disponível em: <https://iedamagri.files.wordpress.com/2019/07/garramuno-florencia-frutos-estranhos.pdf>, acesso em 09/08/2021.

GELL, Alfred. "A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas". **Arte e Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**, Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da UFRJ, ano 8 (8): p. 174-191, 2001.

GREINER, Christine. **O corpo em crise**. São Paulo: Annablume, 2010.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos:** o breve século XX (1914-1991). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ed. Ática, 1996.

JOSEPH, Branden W. "White on White." **Critical Inquiry**, vol. 27, no. 1, 2000, pp. 90–121. Disponível em: <www.jstor.org/stable/1344229>, acesso em 07/08/2020.

KILOMBA, Grada. "A máscara". Trad. Jéssica Oliveira de Jesus. **Cadernos de Literatura em Tradução**, n. 16, p. 171-180, São Paulo, 2016.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. reedição. **Revista Arte&Ensaios**, ano XV, nº 17, PPGAV/EBA/UFRJ, 2008, p.128-137. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wpcontent/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf>, acesso em 09/08/2021.

KRAUSS, Rosalind. "**A voyage in the north sea": art in the age of the post-medium condition**. Nova York: Thames and Hudson, 2000. Disponível em: <https://artecontemporaneaeahc.files.wordpress.com/2016/10/krauss_voyage-on-the-north-sea.pdf>, acesso em 06/08/2021.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética da emergência: a formação de outra cultura das artes.** Trad. Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

LECCI, Alice Lino. "O feminismo negro e o sentimento do sublime na performance *Merci beaucoup, Blanco!*". **ARTEFILOSOFIA**, n.25, dez. 2012, p. 148-168.

LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. **A cultura-mundo**: resposta a uma sociedade desorientada. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LUDMER, Josefina. **Aqui América Latina**. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

LUDMER, Josefina. "Literaturas pós-autônomas". **Sopro panfleto político cultural**, Trad. Flávia Cera, Desterro, n. 20, p. 1-4, 2010. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>, acesso em 09/08/2021.

LUDMER, Josefina. "Notas para literaturas pós-autônomas III". **Sopro panfleto político cultural**, Trad. Flávia Cera, Desterro, n. 52, p. 2-3, 2011. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/n52scribd.pdf>, acesso em 09/08/2021.

MERLEAU-PONTY, Maurice. “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”. In: _____. **O olho e o espírito**. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MIGNOLO, Walter. “Desobediência epistêmica, pensamento independente e liberdade decolonial”. Trad. Isabella B. Veiga. **Revista X**, v. 16, n. 1, p. 24-53, 2021.

MOMBAÇA, Jota. “Pode um cu mestiço falar?”. Arquivo on-line, publicado em 06/01/2015. Disponível em: <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>, acesso em 23/02/2023.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora.** Rio de Janeiro: Ed. Cobogó, 2021.

NANCY, Jean-Luc. “Fazer, a poesia”. Tradução de Letícia Della Giacoma de França, Janaína Ravagnoni e Maurício Mendonça Cardozo. **Revista ALEA**. Rio de Janeiro, vol. 15/2, p. 414-422, julho-dezembro de 2013.

OLIVEIRA, Claudio. A poesia e a filosofia face ao indizível: do *experimentum linguae* em Giorgio Agamben. **FronteiraZ - Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP**, São Paulo, n. 24, p. 153-165, 2020. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/47601>, acesso em 06/08/2021.

OLIVEIRA, Jess. “Performance e Tradução em *A dívida impagável*, performance audiovisual de Michelle Mattiuzzi”. **Revista DR**, n.5, sem página. Disponível em: < https://revistadr.com.br/posts/performance-e-traducao-em-a-divida-impagavel-performance-audiovisual-de-michelle-mattiuzzi/>, acesso em 23/02/2023.

PAULINO, Rosana. **Imagens de sombras.** Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 98f., 2011. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-05072011-125442/publico/tese.pdf>, acesso em 23/03/2023.

PAZ, Caio. “Vida nua *versus* vida precária? A divergência teórica de Agamben e Butler a respeito do sujeito do poder”. **Dobra**, v. 10, out. 2022. Disponível em: < https://revistadobra.weebly.com/uploads/1/1/1/8/111802469/caio_paz.pdf>, acesso em 23/02/2023.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo às vanguardas**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PELBART, Peter Pál. A potência de não: linguagem e política em Agamben. **Estudos da lingua(gem)**, Vitória da Conquista, v. 15, n.1, p.115-124, junho de 2017.

Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/estudosdalinguagem/article/view/2424/2007>, acesso em 06/08/2021.

PEREIRA, Júlio César Medeiros da Silva. “As duas evidências: as implicações acerca da redescoberta do cemitério dos Pretos Novos”. **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n.8, p.331-343, 2014. Disponível em: http://wpro.rio.rj.gov.br/revistaagcrj/as-duas-evidencias-as-implicacoes-acerca-da-redescoberta-do-cemiterio-dos-pretos-novos/ , acesso em 08/02/2021.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

PUCHEU, Alberto. **Apoesia contemporânea**. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

PUCHEU, Alberto. Do começo ao fim do poema. **Boletim de pesquisa NELIC**, Florianópolis, v. 9, n. 14, p. 22-53, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2009v9n14p22/11637>, acesso em 06/08/2021.

PUCHEU, Alberto. “Apresentação”. In: CICERO, Antonio. **Antonio Cicero / por Alberto Pucheu**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Trad. Raquel Ramalhete et. al. São Paulo: Editora 34, 2017.

REYES, Alfonso. “Notas sobre la inteligencia americana”. **Latinoamerica: Cuadernos de cultura latino-americana**, n. 15. Universidad Nacional Autonoma de Mexico, 1978.

REZENDE, Renato; MACIEL, Katia. **Poesia e videoarte**. Rio de Janeiro: Editora Circuito: Funarte, 2013.

REZENDE, Renato; SANTOS, Roberto Corrêa. **No contemporâneo: arte e escritura expandidas.** Rio de Janeiro: Editora Circuito: FAPERJ, 2011.

RIVERA, Tania. **Hélio Oiticica e a arquitetura do sujeito.** Niterói: Editora da UFF, 2012.

ROBERTS, Sarah. “Erased de Kooning Drawing”. **Rauschenberg Research Project**, Julho/2013. San Francisco Museum of Modern Art. Disponível em: <https://www.sfmoma.org/essay/erased-de-kooning-drawing/>, acesso em 23/02/2023.

ROJAS, Sergio. (2020) “A violência dos limites na arte”. **Conceição/Conception**, 9(00), e020013. Disponível em: <

https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/issue/view/1719>, acesso em 23/02/2023.

SABINO, Carlos. “Postconflicto: cómo se silencia y tergiversa el pasado. El caso de Guatemala”. **Diálogos – Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História**, v.20, n.2, p.28-47, 2016. Disponível em: https://www.redalyc.org/pdf/3055/305549078004.pdf, acesso em 16/11/2022.

SALCEDO, Doris. “Entrevista a Hans-Michael Herzog”. In: HERZOG, Hans-Michael. **Cantos cuentos colombianos**. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó, 2013.

SALLES, Ricardo. “Capitalismo, Estados Unidos e o tráfico internacional de escravos no século XIX”. **Almanack**, Guarulhos, n. 17, p. 486-493, Dez. 2017.

SCHENDEL, Mira. Sem título. In: SALZSTEIN, Sonia (org.). **no vazio do mundo: Mira Schendel**. São Paulo: Marca d’Água, 1996.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2018.

SOUZA, Mônica Dias de. **Escrava Anastácia: construção de um símbolo e a re-construção da memória e identidade dos membros da Irmandade do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos.** Dissertação (Mestrado História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 215f., 2001. Disponível em: https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/17081/Dissert_SOUZA_Monica_Dias.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, acesso em 23/03/2023.

TASSINARI, Alberto. “Quatro esboços de leitura”. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

TAYLOR, Diana. “El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política”. Publicado on-line no blog **Performancelogía** em agosto de 2007. Disponível em: http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/el-espectculo-de-la-memoria-trauma.html, acesso em 23/02/2023.

VASCONCELOS, Julya Santana de. **A memória do abismo:** corpo, catástrofe e outras potências na obra de Regina José Galindo**.** Dissertação (Mestrado em Artes VIsuais) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 101f., 2015. Disponível em: < https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/22534/1/Disserta%c3%a7%c3%a3o_JulyaVasconcelos_VersaoFinalb.pdf>, acesso em 23/03/2023.

VASCONCELOS, Julya. Regina José Galindo. Artista guatemalteca transforma o próprio corpo em discussão política. **Revista Continente**, ed. 235, julho de 2020. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/235/regina-jose-galindo>, acesso em 23/02/2023.

VIEIRA, Paulo Valle. **Hélio Oiticica e o salto para um novo espaço pictórico.** Dissertação (Mestrado em Arte, Património e Teoria do restauro) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. Lisboa, 145f., 2017. Disponível em: < https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/33406/1/ulfl243190_tm.pdf>, acesso em 23/03/2023.