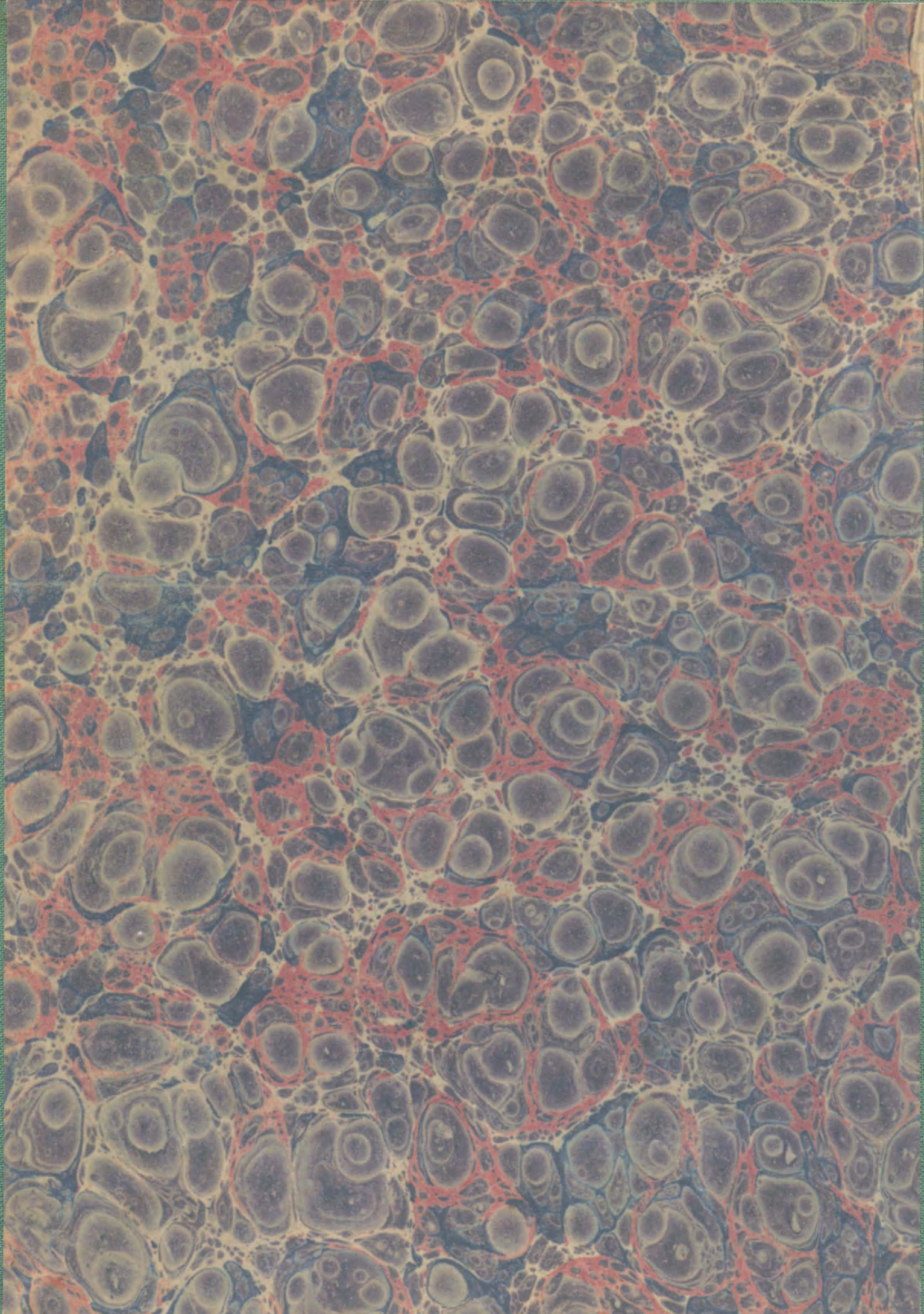


Universidade Federal de Minas Gerais

Ricardo Miranda Burgarella

Um homem que conta histórias
é de maior confiança do que
um homem que dá conselhos.

2016



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

RICARDO MIRANDA BURGARELLI

Um homem que conta histórias é de maior confiança
do que um homem que dá conselhos.

Belo Horizonte

2016

RICARDO MIRANDA BURGARELLI

Um homem que conta histórias é de maior confiança
do que um homem que dá conselhos.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Artes da Escola de Belas Artes
da Universidade Federal de Minas Gerais,
como requisito à obtenção do título de Mestre
em Artes.

Área de Concentração: Artes plásticas, visuais e
interartes: manifestações artísticas e suas
perspectivas históricas, teóricas e críticas.

Orientador: Profa. Dra. Maria do Carmo de
Freitas Veneroso.

Belo Horizonte

2016

Burgarelli, Ricardo, 1990-

Um homem que conta histórias é de maior confiança do que um homem que dá conselhos [manuscrito] / Ricardo Miranda Burgarelli. – 2016.

154 f. + 3 Livros de artista + 1 DVD

Orientadora: Maria do Carmo de Freitas Veneroso.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Instalações (Arte) – Teses. 2. Memória na arte – Teses. 3. Narrativa (Retórica) – Teses. 6. Livros artísticos – Teses. 7. Arte moderna – Séc. XX – Teses. I. Veneroso, Maria do Carmo de Freitas, 1954- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 709.04

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **RICARDO MIRANDA BURGARELLI** Número de Registro **2014666835**.

Titulo: **“Um homem que conta histórias é de maior confiança do que um homem que dá conselhos”**

Maria do Carmo F. Veneroso

Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso – Orientadora - EBA/UFMG

Elisa Amorim Vieira

Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira – Titular – FALE/UFMG

Maria Angélica Meloni de Biasizzo

Profa. Dra. Maria Angélica Meloni de Biasizzo – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 27 de Junho de 2016

RESUMO

Um homem que conta histórias é de maior confiança do que um homem que dá conselhos é uma pesquisa artística que tem como objeto as obras *Inferno verde*, *Quando tombam os trovões* e *Democracia contra kapital*. São três instalações que trabalham a reconfiguração da memória histórica brasileira a partir do processo “narrativa”, com a manipulação dos documentos da cultura em uma apropriação poética, se atendo aos problemas da representação e do modo de exposição do passado. A instalação é pensada como forma de narração, ou seja, como espaço para o relato, no qual a forma inacabada é articulada como forma da possibilidade. A pesquisa se orienta na construção de pressupostos para uma maneira de efetivação da memória histórica num sentido que desarme o senso comum, transpareça os códigos ideológicos e desperte as possibilidades da narrativa através dos próprios meios de uso do arquivo, da técnica e da mídia. Os três trabalhos são apresentados não apenas como instalações mas também como tradução do espaço instalativo para o formato livro de artista, preservando o valor das metáforas e analogias.

Resumen

Un hombre que cuenta historias es más fiable que un hombre que da consejos es una investigación artística que tiene como objeto las obras *Infierno verde*, *Cuando se caiga el trueno* y la *Democracia contra kapital*. Se trata de tres instalaciones que trabajan la reconfiguración de la memoria histórica de Brasil desde el proceso de "narrativa" con el manejo de documentos culturales en una apropiación poética, que se pegan a los problemas de la representación y el modo de exposición del pasado. La instalación está diseñada como narración, o como un espacio para la cuenta, en el cual la forma inacabada se articula como manera de lo posible. La investigación se orienta en crear las condiciones previas para una forma de realización de la memoria histórica con el fin de desarmar el sentido común, apareciendo los códigos ideológicos y el con el fin de despertar las posibilidades narrativas a través de la apropiación de los archivos, de la tecnología, y de los medios de comunicación. Las tres obras se presentan no sólo como instalaciones, sino también como traducción de espacio instalativo para el formato de libro de artista, con la conservación de lo valor de las metáforas y las analogías.

CONHEÇO O MEU LUGAR Belchior

1

O que é que pode fazer o homem comum neste presente instante senão sangrar? Tentar inaugurar a vida comovida, inteiramente livre e triunfante?

O que é que eu posso fazer com a minha juventude — quando a máxima saúde hoje é pretender usar a voz?

O que é que eu posso fazer — um simples cantador das coisas do porão? (Deus fez os cães da rua pra morder vocês que sob a luz da lua, os tratam como gente — é claro! — a pontapés.)

2

Era uma vez um homem e seu tempo...
(Botas e sangue nas roupas de Lorca).
Olho de frente a cara do presente
e sei que vou ouvir a mesma história porca.
Não há motivo para festa:
ora esta! eu não sei rir à toa!
— Fique você com a mente positiva
que eu quero é a voz ativa
(ela é que é uma boa!)
pois sou uma pessoa.
Esta é minha canoa: eu nela embarco.

EU SOU PESSOA!

(A palavra "PESSOA" hoje não soa bem
— pouco me importa!)

3

Não! Você não me impediu de ser feliz!
Nunca jamais bateu a porta em meu nariz!
NINGUÉM É GENTE!
Nordeste é uma ficção! Nordeste nunca houve!
Não! Eu não sou do lugar dos esquecidos!
Não sou da nação dos condenados!
Não sou do sertão dos ofendidos!
Você sabe bem:
CONHEÇO O MEU LUGAR!

Sumário

VOLUME 1

Introdução	pg 8.
PARTE 1	
Cap. I – Relato a partir de <i>Inferno verde</i>	pg 17.
Cap. II – Relato a partir de <i>Quando tombam os trovões</i>	pg 70.
Cap. III – Relato a partir de <i>Democracia contra o kapital</i>	pg. 72.
PARTE 2	
Cap. IV – Instalação como narração	pg 83.
Cap. V – Possibilidades e narrativas da história	pg 98.
Cap. VI – O narrador no país da técnica	pg 121.
Considerações finais	pg 144.
Referências	pg 149.

VOLUME 2

Livro de artista – Inferno Verde / Clevelândia do norte	
/ Oiapoque	
/ Saint Georges e Santo Antônio	
/ Tampack e Galibi	

VOLUME 3

Livro de artista – Democracia contra kapital	
--	--

VOLUME 4

Livro de artista – Quando tombam os trovões	
---	--

Introdução

Em 1962 ocorreu a Crise dos Mísseis de Cuba, a iminência de um confronto nuclear em plena Guerra Fria permeou o imaginário coletivo de uma época. Após uma visita aos meus avós em Jequeri, pequena cidade da zona da mata mineira, perguntei para meu pai, que havia crescido na região, como havia sido a repercussão da Crise dos Mísseis no lugar. Ele me disse que nenhuma, que os 13 dias que abalaram o mundo não abalaram Jequeri.

Eu nasci em Diamantina, cidade do Alto Jequitinhonha mineiro. O Antigo Arraial do Tejuco, centro do Distrito Diamantina, foi abalado pela incerta e flutuante extração do diamante e pedras preciosas. Efemérides da região noticiam ocorrências de vultos, assombrações e torturas. Em 1712 uma nuvem de gafanhotos assustou os moradores do povoado, que, acreditando ser o fim do mundo, se juntaram na capela do Burgalhau para pedir proteção ao padroeiro Santo Antônio. Já em janeiro de 1805 uma multidão de 500 gansos encontrada nos campos dos Cristais devorou 10 bezerros, 50 galinhas e se não fosse a intervenção de cães teriam comido uma criança de 7 anos.

O Tejuco foi abalado por uma nuvem de gafanhotos e por uma multidão de gansos.

Em 25 de julho de 1842 o garimpeiro Dionísio da Silva Brito voltava de sua lavra de diamantes quando foi abordado por um moço de olhos vivos e incendiados. O desconhecido se apresentou como Carrasfogo Sapochim, ofereceu diamantes para Dionísio em troca de sua alma. Na hora de se despedir a terra se abriu e Carrasfogo mergulhou em labaredas de fogo. Na madrugada de 05 de março de 1860, Eufrásia Xavier da Silva viu da janela de sua casa uma procissão silenciosa de enfileirados de hábito preto, capucho na cabeça e luzes de brilho mortuário. Um homem da procissão se aproximou da janela e entregou a Eufrásia duas velas. No dia seguinte, as duas velas haviam se transformado em duas canelas de defunto.

Diamantina foi abalada por uma procissão de mortos e pelo diabo em pessoa.

No dia 3 de julho de 1836 a escrava Querumbina de Paula Neto foi estendida no chão, amarrada entre dois esteios, e torturada com açoites durante 12 horas com algumas intermitências e com variação de bolos de palmatória. O motivo foi a escrava ter falado em uma festa que estava com um vestido tão bonito como a de sua “sinhá”. Em abril de 1809 foi a vez de Luiz Alvez Muniz espancar uma escrava durante 3 dias por ter quebrado 2 garrafas de Figueira. Luiz Muniz morreu anos

depois coberto de vermes e roncando como um porco. Em 5 de julho de 1849 o escravo Arcanjo foi enforcado. No ano de 1865 consta o fato de cerca de 300 civis voluntários da Guerra do Paraguai terem sido recrutados em Diamantina por 120 praças e levados acorrentados para se juntar ao Regimento Oficial, enquanto seus familiares acompanhavam aos prantos. Os voluntários acorrentados eram negros.

Diamantina foi abalada pela bruta normalidade da sociedade escravocrata e pela Grande Guerra.

Diamantina foi a terceira cidade do Estado de Minas Gerais a ter uma prensa tipográfica, impulsionando a formação de uma imprensa local. No século XX se destacou na região o periódico O Estrela Polar. Em 06 de agosto de 1945, foi lançada do avião norte-americano Enola Gay a primeira bomba de tecnologia nuclear em uma cidade. "Desencadeada contra o Japão a força da qual o sol toma a sua potência", é anunciado na capa de um jornal da capital mineira Belo Horizonte. No entanto, nas edições de O Estrela Polar e outros jornais diamantinenses publicados nos dias subsequentes à queda da bomba em Hiroshima, não há menção ao fato.

A bomba atômica dos Estados Unidos não abalou Diamantina.

O texto acima é parte do trabalho *América, vá se foder com sua bomba atômica* (2010-2014), que comecei a elaborar a seis anos atrás. O trabalho é constituído de uma série de montagens feitas com páginas de jornais brasileiros que não noticiaram o ataque nuclear norte-americano à cidade japonesa de Hiroshima, em 06 de agosto de 1945. Uma marca de explosão atômica é impressa, sobreposta à primeira página dos jornais que não relataram o ocorrido. A combinação de um trauma que cria suas sombras atômicas com notícias e relatos de um cotidiano não demasiado globalizado. São periódicos de formas e conteúdos pouco aparentados com o jornal contemporâneo sobrepostos com a silhueta do cogumelo atômico. Comecei elaborando essa montagem transferindo cópias xerográficas com solvente em folhas de papel de arroz. Repeti as mesmas montagens no processo de fotogravura em metal e produzi uma gravura com três diferentes matrizes, todas contendo a montagem da sombra atômica sob o jornal "Correio de Uberlândia", mas com diferentes níveis de saturação em cada gravação.¹ Passei a coletar mais edições de jornais que não havam noticiado a queda da bomba em Hiroshima e, na última ocasião de exposição

¹ Fotogravura 07 de agosto de 1945 exposta no Centro Cultural da UFMG, na exposição coletiva ELO em 2011.

desse material, ampliei as montagens e as imprimi em meio digital, junto à peça escrita ².

América, vá se foder com sua bomba atômica é uma obra enxuta, que busca, em uma montagem simples, utilizando da forma jornal, folhetim, tratar da dinâmica da história e propor interrogações a respeito dessa dinâmica. A bomba atômica não abalou Diamantina e isso, ainda que possa ser uma ficção, seria a ficção necessária para a eficiência do trabalho. A forma concisa da obra é um contraponto às três instalações que compõem essa dissertação, que, ao contrário, são cumulativas, lidam com o excesso, são prolixas, aparentam não ter fim e talvez de fato não tenham. Elas foram construídas com o propósito de ser um palco em que apareçam certas histórias, e que essas remetam a outras, e também a objetos, peças escritas, coisas que restaram e outras que demarcam o que já não existe. Interessa que a iminência do relato (de algum relato), esteja contida nos objetos e peças dispostas nas instalações.

Na monografia *O mundo como espaço onde as coisas se tornam públicas*³, apresentada há três anos atrás, foram discutidas as peças que compõem a instalação *Arquivo de obras em acabamento* (2012), que montei em parceria com a artista Luísa Horta⁴. A obra consiste em uma coleção de trabalhos que - a partir de sua disposição no espaço instalativo - propõem um percurso narrativo-investigativo sob as fissuras e permanências nas camadas históricas da “nova capital para a república”, ou seja, Belo Horizonte. A capital mineira é vinculada materialmente e historicamente como um espaço para a república; isso aparece já em seus primeiros traçados como um espaço de sujeição e exclusão.

No caso, o *Arquivo de obras em Acabamento* é feito de proposições que se desdobram no espaço, que é pensando como um espaço de permanência. Essa proposições, como os *typos de casas para operários; cadeia república; atlas de obras; cine-jornais; souvenirs;*

² Montagem de *América, vá se foder com sua bomba atômica* apresentada no Museu de Arte da Pampulha em agosto de 2014. O trabalho exposto faz parte da coleção do Museu.

³ Trabalho de conclusão de curso realizado no bacharelado em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFMG com orientação da Profa. Dra. Patrícia Franca-Huchet.

⁴ *América, vá se foder com sua bomba atômica* e *Arquivo de obras em acabamento* foram objeto de discussão na monografia *O mundo como o espaço onde as coisas se tornam públicas*, desenvolvida no bacharelado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFMG, com orientação da Profa. Dra. Patrícia Franca Dias Huchet, e apresentada em fevereiro de 2013.

entre outras, foram elaboradas como séries específicas - autônomas do todo ainda que parte dele - , com resoluções dialéticas e conflitos próprios. O conjunto dessas proposições, sua conformação no espaço, é a instalação.

As três obras apresentadas nessa dissertação, *Inferno verde*, *Quando tombam os trovões* e *Democracia contra kapital*, dão prosseguimento ao trabalho de abordagem política das narrativas históricas. No entanto, não se compreendem como um conjunto de questões resolvidas, de forma autônoma, e depois inseridas em um espaço no qual se comuniquem, como o *Arquivo de obras em acabamento*. Essas recentes instalações trabalham com proposições, dados, objetos e imagens desmembrados, adentrando em seus elementos constituintes - mesmo que ínfimos -, e apresentando-os, em sua singularidade, como um relato possível.

Assim, amplia-se o caráter fragmentário dos trabalhos e da narrativa histórica. O espaço instalativo passa a ser um espaço para o relato. Relatos que não são fechados, resolvidos de fato, concluídos na ideia que apresentam. Isso não impede que a existência de cada peça, impressão e imagem apresentada na instalação tenha tido seu modo de exposição pensado de maneira específica. O tomar corpo advém da vontade de forma.

Em relação aos três trabalhos discutidos nessa dissertação, pessoas relataram sentir uma forma desesperada de articular e comunicar imagens, conhecimentos e ocorridos. O desespero é a forma da urgência. É inerente ao que se conta, ao esquecimento a que essas histórias estão destinadas. Somente em sintonia com o desespero e afastado de pragmatismo, essas histórias podem ser abordadas de – e com – uma forma justa.

O primeiro capítulo é um diálogo com a obra *Inferno verde*⁵, que está centrada no contexto dos movimentos revolucionários nos anos 1920. Época de estado de exceção, prisões em navios, *Inferno verde* é o relato da história de uma colônia penal que passou a funcionar onde havia uma colônia agrícola, na região do Oiapoque, fronteira brasileira com a Guiana Francesa, quando foram deportados cerca de mil presos de todas as regiões

⁵ *Inferno Verde* (2014-2015) de Luísa Horta e Ricardo Burgarelli. Instalação produzida através do prêmio Honra ao Mérito Arte e Patrimônio 2013 do Iphan/ Paço Imperial (rj) e montada no Paço das Artes (SP) em 2015.

do país.

Através do destino de um grupo de anarquistas, alguns trabalhadores gráficos e redatores do jornal libertário A Plebe, narra-se eventos como o movimento revolucionário eclodido em São Paulo em meados de 1924, quando a cidade ficou cerca de um mês tomada por forças revolucionárias. A história dos anarquistas se choca com a história dos retirantes do nordeste brasileiro incentivados pelo Governo Federal a ocupar o Núcleo Colonial Cleveland, colônia agrícola planejada anteriormente no lugar. Essa colônia funcionou durante poucos anos, e o local passou a ser o destino de presos políticos, como os anarquistas d`A Plebe, presos comuns, alguns com dezenas de passagens pela polícia e outros que nem sabiam o motivo de sua prisão e desterro.

A história é composta com os que ali já estavam, povos, vilas e aldeias, que habitam a região, assim como os deslocamentos resultantes do garimpo aurífero. O deslocamento de garimpeiros desde o século XIX e principalmente nos últimos 30 anos, é narrado por Sebastião Maia, maranhense e artista plástico que viveu anos no garimpo, cuidou de cadáveres e hoje trabalha como pintor e também na secretaria de obras públicas do município do Oiapoque na resolução de conflitos fundiários.

O segundo capítulo é um diálogo com o trabalho *Quando tombam os trovões*⁶, que tem como mote a veiculação, nos fins de 1960, de uma propaganda da multinacional Philips, em revistas e jornais, no qual anuncia-se: *Na câmara de torturas o TV Philips resistiu a tudo*. Na instalação, esse anúncio se torna um pressuposto para a rememoração do histórico de violências e violações nas terras brasileiras desde a colonização portuguesa até o episódio de tortura e assassinato do ajudante de pedreiro Amarildo, no contexto do advento das Unidades de Polícia Pacificadora.

São aproximados ao anúncio da Philips casos como o massacre de trabalhadores do Movimento Sem-terra em Eldorado de Carajás, o extermínio dos presidiários do Carandiru e a história dos irmãos Naves, assim também como o processo de etnocídio de

⁶ *Quando tombam os trovões* (2014) de Ricardo Burgarelli. Instalação produzida e exposta durante a residência artística internacional J.A.C.A no Centro de Fotografia e Arte Contemporâneo de Belo Horizonte em 2014.

povos indígenas, os séculos de escravidão e a cotidiana violências policial sobre moradores de rua e usuários de drogas. Além de inserido nas reproduções serigráficas de páginas de jornais que noticiam ou fazem referência a essas opressões, o anúncio da Philips está presente na instalação em uma página original de edição da revista *Veja* e em duas chapas de offset gravadas com páginas do *Jornal do Brasil* e do *Estado de São Paulo*, que a veicularam na época. O anúncio foi ampliado e também aparece na instalação impresso em grande formato. Uma vitrine com fotografias, documentos, e outras coisas que aliam a opressão ao conformismo, à banalização da tortura e do crime de Estado. Entre os documentos estão: duas folhas soltas de álbum com fotografias de inauguração de obras públicas pelo ex-ditador Geisel; uma cédula monetária nacional ilustrada com a face do ex-ditador Castelo Branco; um documento de relação de escravos da segunda metade do século XIX pertencente a um barão, grande latifundiário e senhor de escravos do Rio de Janeiro; o gibi infanto-juvenil “Padre Anchieta: o catequista das selvas”; uma edição minúscula da constituição da república de 1946; uma fotografia de imprensa do ex-ditador Figueiredo chupando laranja de trajes esportivos na orla de Copacabana.

O terceiro capítulo diz respeito ao trabalho *Democracia contra o kapital*⁷, uma narração dos eventos relacionados às manifestações de 2013, as “jornadas de junho” em Belo Horizonte. As sucessivas marchas que, do centro da capital, percorreram a avenida Antônio Carlos e chegavam até as proximidades do Estádio Mineirão culminaram no movimento de ocupação da Câmara Legislativa de Belo Horizonte. O término da ocupação foi concomitante a um ato organizado pelos movimentos sindicais no entorno da Assembleia Legislativa. Esse ciclo é narrado através de filmagens dos episódios feitas com uma filmadora Super-8mm e uma peça escrita que traça memórias do ocorrido.

Um trabalho artístico pressupõe um exercício de elaboração de metáforas, de um entendimento pluridimensional advindo das variações de vínculo possíveis a partir das

⁷ *Democracia contra o kapital* (2013 - ?). Ricardo Burgarelli. Trabalho em filme, vídeo, webart, serigrafia e mural. Projeto de vídeo-instalação. Foi apresentado edições distintas do material nas seguintes ocasiões, todas em Belo Horizonte: na mostra *O inimigo e a câmera* do ForumDoc 2013, exibição pública em vídeo debaixo do viaduto Santa Tereza; no jornal *Baldio* publicado pelo coletivo homônimo de artistas na galeria de arte do Sesc Palladium (foi exibido em filme na ocupação *Atêlie Midiológico* do espaço Espanca!; exibido como mapeamento de vídeos no FIF 2015, realizado no Espaço 104; no projeto de ocupação do mural do Sesc Palladium em decorrência da exposição *Arte e Política* no acervo do MAP em 2016. O trabalho em web art pode ser visto no endereço: <https://www.democraciakontrakapital.hotglue.me>

coisas. Uma dissertação preza pela acessibilidade, pela elaboração clara e objetiva dos pressupostos formais e conceituais do objeto trabalhado. Com receio de, com explicações objetivas e informações prontas reduzir o valor das metáforas, da poética em si, separei esta dissertação em quatro volumes. O primeiro volume contém a introdução, as partes 1 e 2 e as considerações finais. A Parte 1 corresponde aos capítulos I, II e III desse volume, constituídos de relatos sobre os três trabalhos apresentados: *Inferno verde*, *Democracia contra kapital* e *Quando tombam os trovões*, respectivamente.

A Parte 2 é composta pelos últimos três capítulos desse primeiro volume, que são ensaios que não discutem diretamente os trabalhos apresentados, mas expõem ideias e conceitos que são discutidos através de obras filosóficas, literárias, críticas e artísticas. Um pouco distante no tempo e na geografia, Walter Benjamin é o interlocutor central. Na intermediação da discussão sobre história, técnica e narração, busco elaborar a prática do historiador materialista de Benjamin como próxima daquela do narrador, do colecionador, do crítico e do artista. E a partir dessa conjunção de práticas e intenções, articular a instalação como forma de montagem e disposição no espaço de peças que politizam, ou seja, atualizam, a narrativa histórica. Proponho assim, a instalação como lugar do relato, como espaço para contar histórias.

Ainda na segunda parte do primeiro volume, discute-se sobre as formas de se trabalhar a história, de se posicionar frente ao documento da cultura, a imagem e o relato. A reflexão gira em torno da ideia de materialismo histórico, em sua acepção benjaminiana, ou seja, pensadas em termos de origem e rememoração. Um trabalho com o passado a partir da condução de uma forma inacabada que possibilite apreensões da memória histórica.

Aproximo o historiador materialista das *Teses sobre o conceito da história*, que busca constituir uma experiência com o passado para assim atuar no presente, ao narrador, figura que, para Benjamin, está distante no tempo, oriunda de um passado em que a experiência era transmitida, como forma de conhecimento, através da palavra que passava de geração em geração. A sabedoria dessa palavra comum estava contida em uma permeabilidade com uma vida e um agora sempre diferente.

A teoria do fim da transmissibilidade da experiência comum pela palavra contrasta, em Benjamin, com a ideia de uma reviravolta no tempo e na história através da imagem dialética. Imagem crítica, sempre iminente, intermitente e fugaz, que, apreendida, se mostra como uma constelação de possíveis encontros. Em uma ação que não é de captura, mas de perpetuar a iminência de uma revelação, de uma apreensão do momento do acontecimento sempre como o momento do agora, que pode ser também o momento do acidente - como nos fala Canclini⁸ sobre o que o artista espera no mundo a sua volta.

As instalações montadas, editadas e discutidas são feitas de fotografias, gravuras, impressões, objetos, filmes, vídeos, documentos históricos, livros, peças de mobiliário, mobiliário e aparatos tecnológicos. Esses trabalhos articulam as possibilidades narrativas através da manipulação da memória histórica, contendo fazeres metodológicos nessa manipulação. Tratando-se disso, acredito que poderia haver uma incongruência na apresentação de instalações que se afirmam como relatos apenas através de uma dissertação sobre esses relatos. Por isso, a terceira parte deste trabalho são três volumes separados do corpo de texto, três livros de artista, traduções do espaço instalativo - do espaço da obra - para o formato livro, um lugar de metáforas, voltando assim, à forma justa do trabalho.

⁸ CANCLINI, 2014.

(...)Na noite seguinte ela disse:

*Eu tive notícia, ó rei venturoso, de que
o alfaiate disse ao rei da China:*

O barbeiro disse ao grupo:

Eu disse ao califa:

*Ó rei do tempo, se o senhor me permitir eu lhe contarei uma
ocorrência que faria chorar as pedras.*

(As mil e uma noites)

Capítulo I – relato a partir de *Inferno verde*

Na primeira volta pelo município do Oiapoque, passamos na Casa Paroquial, uma construção antiga que poderia conter algum tipo de memória da região. Conhecemos o padre Luís e ele nos mostrou o Livro de Atas da Comunidade, com descrições de reuniões e efemérides dos anos 1940 e 1950, primeiras décadas do município, e também nos forneceu o arquivo fotográfico do padre italiano Tomasso Maisto, que havia conduzido a igreja católica na cidade por volta dos anos 1970 e construiu um pequeno arquivo fotográfico do lugar.

Encontramos nas dependências internas da Casa - dobrada em uma sala com alguns livros, documentos e objetos desorganizados - o *Pano da Fome da América Latina* (1992), pintura de Alfonso Pérez Esquivel, pacifista e ativista dos direitos humanos argentino que recebera o prêmio Nobel da Paz em 1980. Esquivel estudou arquitetura e escultura, e foi professor da Universidade de La Plata e na Escola de Belas Artes em Buenos Aires. No fim dos anos 1960 e no decorrer dos 70, Esquivel se aproximou da Teologia da Libertação e se tornou uma figura central na oposição não-violenta às ditaduras na América Latina.

O *Pano de Fome da América Latina* foi elaborado na ocasião do memorial de 500 anos da América Latina (1492-1992). Nele, as estações da cruz, são representadas através dos caminhos de sofrimento do povo latino-americano. Em primeiro plano tem-se a figura central de Jesus de Nazaré, representado como um mulato de cabelos, barba e olhos pretos. Além da figura de Jesus, à esquerda (do observador), vemos primeiro Chico Mendes, assassinado em 1988; em seguida Luisito Torres e o Arcebispo Oscar Romero, cristãos do El Salvador ligados à Teologia da Libertação; depois Santo Dias, sindicalista paulista; Alice Dumont, freira francesa assassinada pela ditadura Argentina; Ita Ford, assassinada em El Salvador e Mamá Tingó (Florinda Soriano), que lutou pela reforma agrária na República Dominicana e foi assassinada por isso.

Um pouco ao fundo estão representadas as mães da *Plaza de Mayo* junto a um cartaz

escrito: *niños desaparecidos*. Já à direita (do observador), vemos representados: Vicente Menchú, líder camponês assassinado por militares guatemaltecos; duas crianças de rua que foram assassinadas; alguns mineiros peruanos; uma camponesa; um índio da Guatemala e outros dois índios; Tupac Amaru, mártir do povo Inca, esquartejado em Cusco durante a colonização espanhola; e Zumbi dos Palmares.

É uma fileira de pessoas, mártires da América Latina, unidos com Jesus de Nazaré, ressuscitado, ao centro. Em torno dessa fileira, no canto esquerdo, agrupam-se representantes dos povos andinos com seus instrumentos musicais (bateria, tímpanos, flautas indianas e etc). Senta-se no canto inferior esquerdo como uma figura simbólica, a Pachamama, Mãe-terra, doando os alimentos tradicionais cultivados na Cordilheira dos Andes, como o milho e a batata.

Nos países andinos, a figura da Pachamama é usada como contraponto às políticas desenvolvimentistas. Ela representa a categoria indígena *Suma-Gamaña*, que traz o significado de uma vida austera e digna, concebendo o bem-viver de uma forma holística, em harmonia com o entorno social (comunidade), o entorno ecológico (natureza) e com os espíritos do mundo⁹.

Na pintura, ao lado da Pachamama, pode-se ver um fazendeiro indígena do Altiplano. No canto direito, há índios e negros com os braços levantados, mostrando as correntes, que lhes atavam as mãos e os pés, quebradas. Logo ao fundo de Jesus de Nazaré, vemos incontáveis campesinas e campesinos em marcha, segurando cartazes em que se lê: *reforma agrária; derecho a la tierra; movimiento campesino; nostra terra; basta de represión; favela* e outros menos legíveis. Uma cruz com nove pedaços de pano preto amarrados, em memória de pessoas assassinadas, é levada no meio da marcha.

No plano de fundo da pintura há várias cenas de martírio do povo latino-americano. No canto superior direito, a invasão europeia referenciada pela chegada das caravelas e pelo avanço dos conquistadores com cenas de tortura, repressão e genocídio da cultura indígena. No canto superior esquerdo estão representadas as cidades latino-americanas,

⁹RECASENS, 2013

oásis de modernidade, com seus arranha-céus, fábricas e favelas.

Na cidade há policiais de capacete, escudo e cassetete em punho avançando sobre pessoas pobres. Vemos uma pessoa ajoelhada manchada de sangue, outros protestando mais ao fundo e um homem que parece estar puxando uma espécie de carroça tentando se proteger dos agressores. Esta última cena traz à memória o detalhe da Batalha do Avaí de Pedro Américo, em que uma família paraguaia tenta se proteger dos soldados brasileiros atrás dos escombros de uma carroça de madeira.

Na parte central do *Pano de Fome da América Latina* estão as ruínas de Machu Picchu, as pirâmides Astecas e o portão do sol de Tiahuanaco. Acima da montanha de Machu Picchu, o *Apu Inti*, deus sol inca, aparece, no centro da pintura, como um sinal de esperança.

O *Pano de fome* é um testemunho do passado ameríndio do continente, de sucessivos genocídios, e contém inquéritos sobre a atualidade da América Latina. Não apenas elabora inquéritos como também uma América martirizada, que busca a redenção e apresenta força cultural e histórica para isso.

Na instalação *Inferno verde*, pedaços do *Pano de Fome da América Latina* aparecem espalhados pelos módulos de madeira dispostos no espaço. Alguns planos, cenas e pedaços da pintura foram fragmentados e impressos em tecido. Em um pequeno trecho de uma filmagem em super-8, a pintura é mostrada em sua totalidade, estendida dentro da Casa Paroquial do Oiapoque.

Inferno verde é uma pesquisa e obra artística desenvolvida em parceria com a artista Luísa Horta de 2013 a 2015. A pesquisa foi feita a partir de recursos do prêmio Arte e Patrimônio, concedido pelo Iphan em 2014. A instalação foi montada em julho de 2015, no Paço das Artes, dentro da Cidade Universitária de São Paulo, utilizando do espaço da galeria e de parte da mata do Instituto Butantã, que margeia o edifício.

O trabalho tem como mote o advento de uma colônia prisional, um campo penal de

trabalho forçado, no extremo norte do Brasil, na região do Oiapoque, nos anos 1920. Essa região, que hoje pertence ao Estado do Amapá, mas que na época era Pará, tem no curso das águas do rio Oiapoque a linha limítrofe entre Brasil e França, em seu maior departamento ultra-marino, a Guiana Francesa. *Inferno verde* foi o nome utilizado pelos presidiários e pela oposição política ao se referirem à colônia penal.

A região do Oiapoque tem um histórico denso de conflitos. Os povos originários que habitam historicamente a região são, entre outros, os Wayanas, os Aparaí, os Galibi, os Arahuaço e os Caribes. Desde o século XVI o lugar é destino de exploradores europeus em busca de riquezas. A colonização francesa na região começou no início do século XVII, e promoveu diversos empreendimentos fracassados, milhares de colonos enviados nas primeiras tentativas de criar bases morreram por doenças e hostilidades locais.

Após a Revolução Francesa, a Guiana passa a ser utilizada para o desterro e enclausuramento dos franceses indesejáveis, como pode ser visto em um mapa francês da região do Oiapoque, do ano de 1872. No local da atual St Georges de l'Oyapock, cidade localizada na margem francesa do rio Oiapoque, está descrito: *Penitenciária Saint Georges*. De fato, a cidade foi originalmente uma penitenciária, fundada em 1833.

A escravidão é abolida na Guiana Colonial com a Revolução Francesa. Menos de uma década depois a França retoma o regime de escravidão em suas colônias, medida que tem resistência na Guiana, onde os recém-livres já se estabeleciam em comunidades próprias dentro das matas, vilarejos afastados e autônomos dos centros coloniais. A França passa, então, a contratar mão de obra oriental, os kuli, trabalhadores explorados da região da China e da Índia.

Os conflitos com o Brasil ascenderam com a invasão do Império Napoleônico à Portugal, que resultou na fuga da família real portuguesa para o Brasil em 1808, e também, na invasão brasileira à região do Oiapoque e em todo território da Guiana. Essa ação, em represália a Napoleão Bonaparte, durou pouco mais de cinco anos. A época seguinte foi marcada por episódios de contestação territorial entre Holanda e França, no Suriname e entre Brasil e França.

Até a definição do rio Oiapoque como fronteira entre Brasil e França em 1900 os conflitos entre os dois países eram cíclicos. O governo francês reivindicava quase um terço do atual território do Amapá. Foram numerosas as ocorrências de combates e massacres entre colonos franceses e colonos luso-brasileiros na região. Nos fins do século XIX a região do Oiapoque culturalmente tinha uma predominância de influência da colonização francesa em comparação à influência luso-brasileira. No entanto, pela conjuntura política da época, uma corte internacional presidida pelo governo da Suíça julgou o caso e deu ganho ao Brasil.

Com o fim do imbróglio, os expoentes da restrita política da “primeira república” dos Estados Unidos do Brasil passaram a planejar formas de ocupação do lugar, e assim, desde 1919, incentivaram brasileiros - que tentavam migrar do sertão do Nordeste por conta das secas - a colonizar a região, criando o Núcleo Colonial-Agrícola Cleveland, inaugurado em 1922. O nome Cleveland é em homenagem ao ex-Presidente dos Estados Unidos da América, Groover Cleveland, que havia dado ganho ao Brasil em disputa territorial com a Argentina nos primeiros anos do século XX.

Esse núcleo colonial era basicamente um campo de plantação de mandioca e outros cultivos, rodeado por uma floresta equatorial e foi fundado com estímulo e propaganda do Estado brasileiro. Foi uma colônia planejada, construída a partir de um projeto simples, com duas ruas principais, uma praça, pequenas habitações e instalações como hospital, casa de telégrafo, casa do administrador, igreja, trapiche para a chegada e saída dos barcos. Seus primeiros moradores eram, na maioria, retirantes do nordeste brasileiro, população que, durante todo o século passado, se deslocou em grande número para a região, atraída pela possibilidade de fortuna ou sobrevivência, através do garimpo.

A inauguração do núcleo colonial agrícola, em 1922, foi um fato memorável para as elites locais, e contou com a presenças de tipos ilustres da política, da igreja e da imprensa de Belém do Pará, e também com o pároco de Saint Georges de l`Oyapock, vila que fica na margem francesa do rio Oiapoque. A colônia agrícola contava com quase mil habitantes quando, dois anos depois da inauguração, desembarcaram, em datas distintas, três navios

carregados de prisioneiros “políticos” e “comuns” desterrados de diferentes regiões do Brasil por motivos diversos. Em 1924, o Núcleo Colonial-Agrícola Cleveland, instalado na margem brasileira do rio Oiapoque, passou a ser a Colônia Penal de Clevelândia do Norte, durante um estado de exceção executado pelo então presidente brasileiro Arthur Bernardes. O governo de Bernardes não construiu de fato uma colônia penal, apenas reconfigurou a recém inaugurada colônia agrícola.

Com o desembarque dos navios, que foram chamados na época de *masmorras flutuantes*¹⁰, a população da colônia, que havia então sido transformada em um híbrido de colônia agrícola-penal, dobrou e não havia novas instalações construídas. Os colonos, que haviam recebido poucas informações sobre a possibilidade do Estado de enviar presos detidos em regime de exceção para o local, passaram a dividir suas casas com os recém-chegados, que não eram somente os presos, mas também os que compunham o efetivo militar que passou a administrar a colônia.

Um regime de trabalho exaustivo, hierarquia entre os presos, humilhação, maus-tratos, tortura, surto de disenteria, malária e outras doenças tropicais, foram denunciados à época pelos prisioneiros. Estima-se que metade dos presos, o que seria cerca de 500 desterrados, morreram durante a curta duração da colônia penal, que foi extinta em 1926, ao fim do governo Bernardes.

Com o fim da colônia, os destinos dos desterrados foram diversos. Alguns permaneceram na região e ficaram na própria colônia -que hoje é uma vila dividida em instalações do Comando Militar de Fronteira e em pequenas casas de civis descendentes dos colonos e dos presos que ficaram por ali- ; outros presos migraram para a vila Martinica, novo pólo, muito próximo, que surgia na região após a decadência do Núcleo Colonial Cleveland e, que hoje é o município do Oiapoque, também na margem brasileira do rio.

Cartas enviadas de Saint Georges para São Paulo e Rio de Janeiro detalham fugas de presos da colônia para as matas da Guiana. No entanto, muitos, já em situação de exaustão e debilidade física, faleceram no território francês. A partir dessas cartas se teve

¹⁰ ROMANI, 2011.

conhecimento da morte de quase todos que compunham o grupo dos anarquistas enviados para o inferno verde. Essas cartas foram publicadas no jornal libertário A Plebe em 1927, com a colônia já extinta. Durante o estado de exceção promovido por Arthur Bernardes¹¹, não apenas esse jornal, que era um dos mais lidos no movimento operário, foi suspenso, como muitos outros, mas seus próprios redatores e colaboradores foram presos e desterrados. A edição de 1927, com os relatos da colônia, começa com a reprodução de cartas dos anarquistas do grupo d'A Plebe quando esses ainda estavam presos no Calabouço Central da Polícia do Rio de Janeiro. Virando a primeira página, lemos outros relatos do Rio de Janeiro, e depois chegamos às cartas enviadas do norte; Além de detalhamento de fugas da colônia penal, de carta em carta lemos os relatos da morte de companheiros, até que os últimos morrem e as cartas acabam.

Um dos relatos, referente à situação dos presos políticos detidos na ocasião da Revolta Paulista de 1924 é a do operário José Maria Fernandes Varella, que, preso em São Paulo, havia sido transferido para o Calabouço da Polícia Central do Rio de Janeiro, assim como o tipógrafo cearense Pedro Motta e o gráfico gaúcho Nino Martins, militantes anarquistas. Na carta, destinada a um amigo, Varella relata seu delicado estado de saúde com o agravamento de uma doença no estômago: *(...) as miserias por que tenho passado estes dois ou tres meses, ultrapassou os limites da minha estrutura organica. O meu todo physico é demasiado debil para a odyssea antipoda ás leis do progresso.*¹² É motivo de preocupação para o operário o estado de saúde de sua companheira, que havia contraído tifo. Varella pede que omitam a sua atual condição de debilidade para ela, pois,

se a companheira vive ainda, não deve alar-mar-se por coisa alguma. Ninguém no mundo me conhece melhor do que ella; portanto, é só a ella que eu julgo capaz de conhecer de perto a grandeza de meus sentimentos ideaes. Na minha vida não tenho um só acto que não esteja de accordo com a minha dignidade – sigo sempre os impulsos e estes em mim emergem do cerebro e do coração. Vivo como penso, eis tudo. É verdade que sou demasiado exaggerado, talvez, para com a companheira; não importa, a

¹¹ Arthur da Silva Bernardes (1875 – 1955) foi Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil no quadriênio de 1922 a 1926. Seu governo foi marcado por revoltas e lutas políticas, tendo reprimido o levante dos 18 do forte de Copacabana, a Revolta Esquecida de 1924, insurgências no sul e no norte do país, e combatido a Coluna Prestes. Iniciou seu mandato sob estado de sítio, e assim governou até 1926.

¹² carta publicada no jornal A Plebe, São Paulo/SP, Ano XI, N° 245, 12 de fevereiro de 1927.

exageração e o principio da sabedoria, pelo menos, é sempre o afan de algo superior... Aceita um amplexo do amigo e transmite à tua família a minha gratidão pelas boas atenções que sempre me dispensou. Recommendações aos companheiros da officina e seus proprietarios. A todos um aperto fraternal.

Já enviei mais de 10 bilhetes; não sei se chegaram. (Estou sem camiseta e sem camisa...).

Do Varella.
(carta publicada no jornal A Plebe, São Paulo/SP, Ano XI, Nº 245, 12 de fevereiro de 1927.)

Algumas semanas após a redação da carta, Varella fora enviado a bordo do navio *Cuyabá* para a Colônia Penal de Clevelândia do Norte, extremo norte do Amapá, junto com Pedro Motta, Nino Martins, outros que estavam detidos no Rio de Janeiro e centenas de soldados e marinheiros de baixa patente, a maioria oriunda da revolta militar de Catanduvás. Eram por volta de 420 presos, e faziam parte do terceiro contingente enviado para a colônia penal. No primeiro grupo de desterrados para a região do Oiapoque constavam cerca de 450 presos de composição diversificada do Rio de Janeiro. Já o segundo era composto por aproximadamente 150 praças do Exército e Marinha envolvidos em levantes no Pará e Amazonas. Cada um dos grupos esteve ligado, de forma direta ou indireta, a diferentes acontecimentos ocorridos nos anos 1920, integrando o mesmo ciclo de instabilidade política¹³.

Esse ciclo de instabilidade política foi, entre outras coisas, um sintoma do descompasso entre um governo oligárquico e conservador que tinha a produção de café como principal política econômica nacional e o anseio de participação e descentralização política tanto de agrupamentos militares como do novo proletariado urbano, que ascendia com as significativas projeções dos movimentos socialistas europeus e com a revolução Russa.

Não menos sintomático nesse ciclo de instabilidade é a emergência de uma massa urbana marginalizada, oriunda das classes e povos historicamente oprimidos no Brasil, que, dentro de um processo contínuo de estigmatização, são tratados como ameaçadores da

¹³MACHADO DE BRITO, 2008.

ordem e da moral pública. Processo contínuo pois oriundo da colonização, onde as desclassificações sociais produziram continuamente milhares de pessoas marginalizadas, mal vistas pelas elites senhoriais e autoridades governamentais¹⁴.

É uma constante sociológica que as sociedades, em toda época e em qualquer lugar, têm o dom de fabricar seus indesejáveis. A vida social comporta grupos e indivíduos com diferentes graus de integração na coletividade, uns mais e outros menos inseridos nos padrões que determinam as interações econômicas, políticas e culturais. Enquanto muitos se conformam às normas, aos comportamentos e às atitudes que são tidos como desejáveis e legítimos, alguns destoam das regras e dos costumes. Estes últimos são os que vivem à margem, quando não são considerados simplesmente criminosos. Em relação a eles, convém guardar distância segura, evitar maior envolvimento, cultivar prudente desconfiança e manter vigilância sem trégua. Antes de tudo, é preciso identificá-los e nomeá-los. Em seguida, é preciso controlá-los, o que requer tanto o uso da força quanto a imposição de uma moralidade pública. (...) É frequente tomar os indesejáveis como bodes expiatórios das catástrofes naturais e sociais. Nesses casos, persegui-los e castigá-los é a condição para restaurar o equilíbrio natural ou a ordem social (LOBATO MARTINS, 2014, p.293).

Os indesejáveis são também os inconformistas de cada época, e ser inconformista não se reduz às práticas de agitação política convencionais de seu momento histórico (como construir movimentos de greves, motins, revoltas, atentados com bombas, gráficas subversivas, difundir as ideias da revolução social e etc). São também inconformistas aqueles designados como vadios, desordeiros, vagabundos e criminosos.

Se para a manutenção de uma pretensa “ordem pública” é necessário identificar e nomear os indesejáveis de sua época; para nosso trabalho foi importante imergir no conteúdo dessas tipificações, tanto as que constam nas poucas fichas policiais, como aquelas que foram produzidas e ressoadas pelas personalidades políticas, pela imprensa de governo e de oposição, pela aristocracia e pela boca do povo, pelos anarquistas e militares.

O historiador Machado de Brito fez uma compilação das tipificações dos desterrados de Clevelândia descritas nos jornais de oposição e de governo na época. Eles foram

¹⁴ MARTINS, 2014

nomeados de

revolucionários, trabalhadores, injustiçados, soldados inferiores, beligerantes, indesejáveis, ladrões, vigaristas, punguistas, salteadores, vadios, marinheiros de baixa patente, mendigos, velinhos, filhos do povo confundidos entre vagabundos, sindicalistas, anarquistas, operários, intelectuais, malfeitores, desocupados, dinamiteiros, batedores de carteira, crianças, indigentes e outros sujeitos que a historiografia hegemônica tem silenciado (MACHADO DE BRITO, 2008, p.14)

Vários militantes, agitadores políticos e militares de baixa patente desterrados para o Oiapoque foram presos na ocasião da Revolta Paulista, também conhecida como Revolta Esquecida ou Revolta do Isidoro, em 1924. A revolta foi o maior conflito bélico ocorrido na cidade de São Paulo, ocupando-a por 23 dias. Os militares levantaram-se em armas insatisfeitos com a situação política e social do país, exigindo a saída do presidente Arthur Bernardes, convocando outros setores do exército e da força pública a assumir o comando da cidade; e apostando no alastramento do levante em outras partes do país.¹⁵

Na época, Pedro Augusto Motta era diretor e redator, e José Maria Varella e Nino Martins eram colaboradores do atuante jornal anarquista *A Plebe*, impresso em São Paulo de forma clandestina por conta de censura na imprensa, utilizando algumas vezes a estrutura de outras gráficas. Com a eclosão do movimento revolucionário, os anarquistas organizados em São Paulo passaram a debater sobre a possibilidade de se integrarem na revolta que fora deflagrada por segmentos militares da capital. De acordo com relato do sapateiro Pedro Catallo, havia uma ideia entre os anarquistas, de que os motivos e o significado da insurgência militar eram justos. Os insurgentes compartilhavam algumas pautas comuns, genéricas, com os anarquistas, como *liberdade de imprensa, manifestação livre do pensamento e a justiça*¹⁶.

Em um texto que fora transcrito no jornal *A Plebe*, os militares revoltosos clamaram pelo apoio da população, afirmando que *o povo ficou reduzido a uma verdadeira situação de*

¹⁵ ROMANI, 2011.

¹⁶ RODRIGUES, 1988.

*impotencia, asphixiado em sua vontade pela ação compressorá dos que deteem as posições políticas e administrativas.*¹⁷

De acordo com o relato de Catallo, os anarquistas estavam divididos entre o entusiasmo com o início exitoso da insurgência e a coerência com os princípios libertários que se chocavam com a instituição militar. Como solução, propõem para o General Isidoro Dias, principal articulador da revolta, que o mesmo forneça armamento bélico aos libertários. Assim, os anarquistas formariam um batalhão de civis para lutar contra o governo central, e preservariam autonomia de ação, não sendo submetidos à disciplina e à ingerência militar.

Com a recusa de Isidoro a fornecer armas e munições para os anarquistas, esses decidem apoiar apenas com a redação de uma moção de apoio, que é publicada no jornal em 25 de julho de 1924, após os revoltosos terem tomado controle da capital. Os anarquistas da Plebe justificam o apoio com uma série de exigências, a principal é a generalização das oito horas de trabalho diário. Essa exigência é justificada pelo fato de que, com a carga diária elevada de trabalho, os operários não teriam condição de estudar. A preocupação central encontrada na *Moção de militantes operários ao comitê das forças revolucionárias* perpassa a questão da educação do operariado e do povo:

no ponto de vista educativo o proletariado sente a falta de instrução, não só pelo impedimento que existe aos seus sindicatos de abrir escolas capazes de fazer do trabalhador um homem de consciência livre e independente dos preconceitos que entorpecem e degeneram a sua mentalidade circumdada na esfera viciosa da educação burguezacapitalista, como pelo dever que tem de reconhecer o seu papel e valor no seio da sociedade em que vive; considerando que um dos meios para facilitar a instrução e educação do trabalhador é a redução das horas de trabalho.

(Moção de militantes operários ao Comitê das Forças Revolucionárias., publicado no jornal *A Plebe*, São Paulo/SP, Ano VII, Nº 244, 25 de julho 1924.)

A resistência dos insurgentes à contraofensiva das forças legalistas durou 23 dias, nos quais

¹⁷ Edição *A Plebe*, São Paulo/SP, Ano VII, Nº 244, 25 de julho 1924. Visualizado em: PEREIRA BRAGA, 2013.

os bairros pobres e operários da capital paulista foram bombardeados massivamente, *casas foram invadidas, mulheres e jovens pobres foram abusadas e violentadas pelos soldados legalistas*¹⁸. Historiadores afirmam se tratar do maior massacre urbano realizado durante os governos republicanos e praticado no maior centro urbano brasileiro. *A matança indiscriminada de civis pobres foi praticamente ignorada e quase esquecida em todo o país.*¹⁹

Por fim o levante militar serviu de pretexto para o governo perseguir e encarcerar os pobres, os operários, os anarquistas e os soldados revoltosos de baixa patente, de forma que, os signatários da moção de apoio publicada no jornal A Plebe passaram a ser perseguidos. Foram repetidas cenas já vivenciadas pelos trabalhadores de São Paulo na ocasião da Greve Geral de 1917, na qual o então diretor de A Plebe, Edgard Leuenroth, fora preso.

Nicolau Paradas, Nino Martins, Pedro Mota, que então era o diretor de A Plebe, e mais alguns cujos nomes escapam-me, infelizmente, da memória, foram os militantes libertários de São Paulo que tiveram a desventura de cair nas mãos da polícia (CATALLO in RODRIGUES, 1998, p. 59-60.).

A partir do endurecimento da repressão, o destino dos outros camaradas que puseram seus nomes na moção é variado. O “engomador” Pasqual Martinez e o sapateiro João Peres, também signatários da moção, foram outros que, como Motta e Martins, não conseguiram escapar. Na tentativa de fuga foram capturados e presos em São Paulo, detidos inicialmente na cadeia da Rua dos Gusmões e depois enviados para o presídio do Paraíso, sendo libertados antes do fim de 1924. Um dos militantes, o vidreiro Belmiro Jacinto, conseguiu fugir para o interior de São Paulo e não foi mais localizado pela polícia. O sapateiro Antonio Domingues conseguiu um esconderijo na capital, driblando a vigilância da polícia por certo tempo. Em fevereiro de 1925, fugiu para o Rio de Janeiro e passou dois meses por lá. Retornando a São Paulo, foi detido, tendo que desembolsar a quantia de 700 mil réis de fiança para ser libertado. Saindo da prisão, dirigiu-se para Guaratinguetá, lugar de onde manteve correspondência com o diretor d’A Plebe, Rodolpho Felipe, que também havia fugido de São Paulo. Felipe, por sua vez, refugiou-se em outro estado, na cidade de Cambuí, no interior de Minas Gerais. Esses são apenas os militantes de que se tem notícia, por terem sido fichados e registrados em prontuários da polícia. Quanto aos

¹⁸ROMANI, 2006, p.1

¹⁹ Idem.

outros, não se tem informações sobre o paradeiro.” (PEREIRA BRAGA, 2013. p 225-226)

Pedro Motta, José Maria Varella e outros signatários foram presos em São Paulo, enviados para o Calabouço da polícia do Rio de Janeiro e posteriormente para Clevelândia do Norte, não apenas por serem tipificados como anarquistas, mas também, ou principalmente por suas atividades como redatores, gráficos e tipógrafos. Foram presos por, como redatores e trabalhadores gráficos, explicitarem publicamente serem anarquistas e segundo, por terem exigido publicamente determinadas concessões do governo. Foram desterrados para a região da margem do Rio Oiapoque e mortos nessa região, por assinarem uma moção pública que, em linhas gerais, exigia a redução da jornada de trabalho para quarenta horas semanais.

As misérias sofridas por Varella na prisão do Rio de Janeiro intensificaram-se ao embarcar com destino a Clevelândia do Norte. A odisséia dos insurgentes do Paraná, que dividiram os porões do navio Cuyaba com Varella e Motta, foi mais longa que a dos que estavam na capital brasileira. Presos em Catanduvas, caminharam 12 dias até a cidade de Iriti e depois seguiram de trem para Curitiba e logo, para o porto de Paranaguá. Seguiram então para o Rio de Janeiro, e embarcaram para Clevelândia do Norte nos porões do Cuyaba, navio que era considerado na época como uma imensa *masmorra medieval flutuante*.²⁰

Um detalhamento da estrutura do navio se encontra no relato de um preso, na ocasião da viagem de retorno de Clevelândia do Norte ao Rio de Janeiro, publicado no jornal “A Nação” :

Os mesmos porões eram em número de três: um na proa, outro quase ao centro, e o terceiro na ré. O primeiro compreendia duas partes: a superior e a inferior. Naquela ficamos, não só nós, os “presos políticos” desta capital, e conosco os inferiores do exército e da Brigada Policial, embora uns e outros desterrados não naquela qualidade mas como simples indesejáveis, mas ainda aqueles oficiais comissionados de Catanduvas. Na parte inferior, ficaram os ladrões, vigaristas, punguistas, salteadores e vadios, entre os quais estavam o celebre Baianinho (Sizenando Terêncio da Silva) com 101 entradas na Polícia

²⁰ ROMANI, 2011.

e ainda outros com menor número de entradas: João Miguel Alves com 57; Moleque Felix (Felix João Maurício) com 50; Alcebíades Guimarães com 39; “Palhaço” (Mário Sabino das Neves) com 39; Leonel da Silva com 32; Arnaldo dos Santos com 31; e mais 113. No porão quase ao centro, iam os soldados e inferiores do Paraná; e no da ré, em que havia armamento e munição, os cinquenta soldados que constituíam a escolta. Os camarotes foram reservados aos oficiais e sargentos desta e aos oficiais e sargentos do navio (Testemunho de um preso em seu regresso ao Rio de Janeiro, publicado em *A Nação* (Rio de Janeiro), de 05 de janeiro de 1927. Consultado em: PEREIRA BRAGA, 2013, p. 244).

Após 15 dias de viagem aportaram na montanha L`argent na Guiana Francesa e seguiram no navio Oyapock até Santo Antônio, vila localizada na margem brasileira do rio Oiapoque. Desembarcaram na vila e seguiram caminhando pela floresta durante uma noite inteira, atravessando igarapés e áreas pantanosas. No presídio relataram terem encontrado *de tudo quanto se possa imaginar de hostil e nocivo à humanidade*.²¹

Para além da situação de desterro e isolamento do mundo e das coisas, do regime de opressão, trabalho forçado e maus-tratos, Varella, Motta e os recém-chegados do terceiro e último contingente foram recebidos por uma colônia penal já com centenas de detentos, cerca de mil colonos e significativo contingente de forças legalistas. A colônia estava assolada por doenças e epidemias que grassavam na região e se ampliaram com a fundação do “campo de concentração”, como “disenteria bacilar”, “impaludismo”, “tuberculose” e outras “diversas moléstias”.

A colônia se encontrava em situação consideravelmente distinta dos anos precedentes nos quais o local era apenas um pequeno núcleo agrícola experimental criado pelo Governo Federal, o Núcleo Colonial Cleveland; cenário que era então coberto de plantações de mandioca e por alguns colonos, retirantes do nordeste brasileiro que foram estimulados pelo Estado a construir e residirem no local. O deslocamento de colonos para o núcleo agrícola na região do Oiapoque tem relação com as secas que assolaram o nordeste nos anos 1910, causando grande migração para o Pará. Esse fato aliou-se ao impulso da família Pennafort de estender seus domínios pelo rio Oiapoque. Dizia-se que nas terras da região davam enormes mandiocas. No entanto, tanto os patronos da família Pennafort como os

²¹ Carta publicada no jornal A Plebe, São Paulo/SP, Ano XI, N° 245, 12 de fevereiro de 1927.

retirantes impulsionados a ocupar o núcleo agrícola pelo governo brasileiro encontraram um terreno pantanoso e não tão fértil como o propagado.²²

Em menos de 5 anos, a região que era marcado por disputas e confrontos bélicos fronteiriços com a França, foi, de uma pequena vila baseada em plantações de mandioca a uma colônia penal com quase dois mil habitantes, entre colonos, presidiários e militares.

Havia sido no dia 5 de maio de 1922 a festejada inauguração da colônia agrícola, o Núcleo Colonial Cleveland. Os colonos haviam passado os últimos dias enfeitando e preparando a pequena vila, construída a partir de um projeto piloto e constituída de duas ruas principais.

Com a colônia toda embandeirada e enfeitada e os colonos todos bem calçados, inclusive as crianças, o foguetório se fazia ouvir a cada chegada dos barcos que traziam os visitantes de fora, especialmente chamados para a festa de inauguração (ROMANI, 2011. p. 505).

Os convidados esperados eram: Coronel Julio Benito Pontes, intendente municipal da Montenegro; José Ferreira Noronha, representante da Amazon River; Augusto de Moura Palha Jr., representante de A Província do Pará e que era também funcionário da colônia; Feliciano Mendonça, de O Estado do Pará e chefe da Comissão de Profilaxia Rural do Pará; Deocleciano Coelho de Souza, Delegado Fiscal da Fazenda do Pará; Federico Schimdt, do Clube de Engenharia do Pará; João de Palma Muniz, chefe da 3ª Seção das Obras Públicas; Antonio Mazzini, do Instituto Histórico e Geográfico do Pará.²³

O anfitrião e administrador da colônia, engenheiro Gentil Norberto, recebia os convidados que desembarcavam no trapiche de madeira que dava acesso ao boulevard Barão do Rio Branco.

²² ROMANI, 2011.

²³ ROMANI, 2011.

A festa seguiu os moldes das antigas festas coloniais, mantendo-se a separação entre casa grande e senzala. Banquete na sede da Administração para os convidados especiais, com discursos das autoridades, e, após as honras de praxe e já de barriga cheia, a casa grande curvou-se à senzala para assistir ao baile, com a apresentação das danças folclóricas locais feitas pelos colonos: desde o carimbó até o casse-corps créole. Na cozinha da festa, ao populacho foi garantido um boi inteiro para alimentar a farra. Festa que acabou se estendendo durante toda a tarde e animou-se ainda mais com o arrasta pé embalado pelos sanfoneiros.

Às mulheres das famílias de colonos restou o lugar da apresentação ensaiada e um leve aperitivo do baile popular, enquanto os homens de casa ainda estavam presentes. Para as jovens solteiras, era aquele o momento existente para verem e serem vistas. Uma rápida troca de olhares ou a sorte, para as mais atrevidas, de uma dança com o par desejado, e a festa seria comentada pelas semanas seguintes, até o próximo baile a ser organizado. Dona Cezarlina Pennafort tocava viola com um grupo de mulheres nas festas de São João, tradicional festa do Nordeste brasileiro, o que nos dá indícios da predominância de famílias de origem nordestina entre os colonos. Segundo ela, os momentos de diversão eram raros. Raros eram também as oportunidades para se conhecer um namorado e, portanto, tinham de ser muito bem aproveitadas.

(...) O encanto que essa modernidade trazida até a selva provocava nos novos colonos foi um dos motivos do impulso inicial da vila agrícola. Mesmo após sua inauguração oficial, ainda havia muito a ser feito para completar o projeto traçado. Mesmo assim, logo a vila piloto transformou-se no centro regional do Oiapoque brasileiro.

(...) O discurso otimista e ufanista dos jovens colonos fazia coro e seguia o discurso trazido pelo Estado, que se vangloriava de ter levado o que havia de melhor na civilização para o confim amazônico (ROMANI, 2011, p. 506).

Quando viajamos para a região, moravam em Clevelândia do Norte duas centenárias que emigraram para o lugarejo na época da colônia agrícola, antes do advento da colônia penal, dona Marta e dona Moça. Não conseguimos contato com a dona Marta, mas visitamos a casa de dona Moça num fim de tarde, sentamos à mesa e conversamos. Ela contou casos com gosto, mas a tarefa de lembrar aparentava ser exaustiva para a centenária. Em um dos vários momentos de silêncio e introspecção, uma de suas familiares a pergunta: *a senhora tá tentando lembrar de mais alguma coisa né...o que mais a senhora tem pra falar, Dona Moça?* E ela responde lentamente: *..É...tô tentando lembrar...*

Tenho 97 anos. Feliz é aquele que chega na minha idade. Eu não caduco, eu não falo

besteira, eu não brigo com ninguém, eu não tenho raiva de ninguém. Todo mundo é meu amigo...chegou na minha casa eu recebo.

O meu pai ele era rio-grandense e minha mãe cearense. Vieram pra cá porque tinham que se mudar de lugar. Não sei porque vieram pra cá pois eu era muito criança, não me lembro mais de nada.

Eu era muito criança quando vim pra cá, fui crescendo assim...Tinha muita brincadeira, muita festa. Ah mas eu dançava...

Antes dos militares chegarem aqui era muito animado. O primeiro comandante que comandou aqui, sabe quem foi? Foi o capitão Januarí. Passou uns três meses com ele aqui, aí foi que veio o primeiro soldado. Aí o Januarí foi viajar, ele foi embora e nessa viagem dele o avião caiu. Aí ele morreu.

Era legal o capitão Januarí. Ele tinha um salão, ali onde mora o Herminio, tinha um salão lá que era de dança. Em um dia de sábado assim ele saía juntando as meninas pra ir dançar lá.

Eu ainda dancei com ele, com o Januarí. Eu dançava muito. Ah...eu já brinquei muito. Eu gozei minha mocidade. Me casei com 18 anos.

Meu marido também era daqui. Faz 30 anos que ele morreu...Aí eu não quis saber de arrumar ninguém. Fiquei sozinha, no encosto dos meus filhos, da minha família.

Meu marido trabalhava na missão francesa...quando ele morreu ele tava trabalhando. Trabalhava nessas casa que tem aí do lado de lá do rio...quando morreu ele tava lá.

Eu não trabalhava só em casa não, eu trabalhava pra fora. Eu capinava, limpava tudo, cuidava da casa. Eu lavava roupa pra fora, eu acabei de criar meus filho tudo com lavagem.

Ah mas quando eu era nova eu gostava mesmo era de dançar um Cassicó. Nós íamos pra São Jorge e brincava era muito. Nós ía muito pra São Jorge. Nós passava semana em São Jorge. Mas naquele tempo não tinha esse negócio de...agora deus me livre...qualquer coisinha tão prendendo.

A gente brincava muito antes dos militares chegarem. Tinha muita festa, tinha o Cassino aqui. Mas já tem muito tempo que eles derrubaram o Cassino. Não me lembro nem onde que é...Acabaram com tudo aí.²⁴

Dona Moça emigrou para a região junto aos seus pais por volta de 1920. Eles eram nordestinos e embarcaram na propaganda governamental de auxílio e incentivo para interessados em participar da construção do Nucleo Colonial Cleveland às margens do rio Oiapoque. A mãe de Dona Mocinha era cearense, assim como o anarquista Pedro Motta, apelidado de *verbo de fogo*²⁵ pelo caráter de seus escritos e discursos, que, junto com centenas de presidiários e contingente de forças legalistas, mudou a rotina da pequena vila.

O município do Oiapoque não possui arquivos iconográficos e nem documentos sobre a história da colônia penal. Muitos presidiários não retornaram para seus locais de origem, alguns constituíram famílias e seus descendentes são moradores do município ou ainda residem entre o grupo de não-militares em Clevelândia do Norte. No entanto, poucos habitantes com que conversamos se dispuseram a falar sobre o passado da região, a existência da antiga colônia penal.

Roque Pennafort, que também era criança quando sua família foi uma das pioneiras na ocupação de Clevelândia do Norte, relatou que o desembarque dos primeiros presos deportados provocou um alvoroço no núcleo colonial, visto que a data precisa da sua chegada não era de conhecimento nem mesmo do administrador Gentil Norberto. Com a súbita transformação de núcleo agrícola em colônia penal, os funcionários e a população em geral de Clevelândia foram obrigados a se aglutinar nas dependências da

²⁴ Relato colhido por Luísa Horta e Ricardo Burgarelli em Clevelândia do Norte em outubro de 2014.

²⁵ PEREIRA BRAGA, 2013

Administração, cedendo suas próprias casas para servir de alojamentos aos desterrados, além da escola, o hospital e uma hospedaria que foi construída imediatamente.

Nós mesmos, em nossa casa no Siparany, alojamos dois elementos dos chegados da terceira turma.(...) O que mais complicou mesmo foi a chegada dos marginais: assassinos, ladrões, salteadores, enfim, criminosos de todas as espécies. Não deixou mais ninguém tranquilo. Estes foram alojados em dependências isoladas e viviam sob constante vigilância, o que pouco adiantava. (Depoimento de Gentil Norberto. Consultado em: Romani, 2011. p.512)

Domingos Passos, militante anarquista preso e enviado para a colônia penal, relata em uma de suas cartas enviadas do Oiapoque, a existência de uma hierarquia entre os desterrados instituída pelos militares na qual determinados presidiários ficavam como carrascos ou disciplinares de grupos de presos. Esse tipo de hierarquia em campos de concentração também aparece nos relatos de Primo Levi sobre os campos de extermínio nazistas²⁶. Em Clevelândia, Passos conta do espancamento de um velho pedreiro, apelidado de construtor, por um desses carrascos.

Estando em trabalho, o velho pedreiro, para aproveitar a massa que havia preparado, demorou-se um pouco mais a chegar para à refeição. Foi o quanto bastou para que o coronel Bahia lhe vibrasse violenta bofetada arrancando-lhe um dente, do que resultou forte hemorragia (carta de Domingos Passos publicada no jornal A Plebe, São Paulo/SP, Ano XI, N° 245, 12 de fevereiro de 1927.).

Após o ocorrido, Passos relata que Antônio Salgado, operário do movimento sindicalista, *é posto a ferros por protestar contra o espancamento do companheiro.*²⁷ Coronel Bahia, Zala-mort, Rio Grande e Pandeirinho eram alguns dos presos autorizados a espancar outros presidiários.

²⁶ LEVI, 2001.

²⁷ carta publicada no jornal A Plebe, São Paulo/SP, Ano XI, N° 245, 12 de fevereiro de 1927.

Depois de um ano preso em Clevelândia do Norte, Domingos Braz (1925) envia uma carta para os companheiros de São Paulo. Diz estar em uma região que *nem sequer é nomeada nas geographias* e relata as misérias que tem passado e a situação dos outros deportados, *isolados do mundo e das coisas*.²⁸

Jazem, deportados nestas plagas sombrias e tristes, embrenhados nas selvas como feras, na mais intensa angustia, na solidão mais horrível, soffrendo os maiores horrores, passando por incríveis martyrios, curtindo as mais duras necessidades, a mais desbragada miseria economica e moral, sem recursos de especie alguma, isolados do mundo e das coisas, da familia e da sociedade, longe da civilização, dezenas e dezenas de infelizes soldados e marinheiros expiando o crime de terem obedecido cegamente as ordens dos seus superiores hierárchicos (como ordena a ferrea disciplina militar) que se revoltaram contra o actual governo; desgraçados mendigos pela infamia (!) de serem velhinhos, inutilizados, repellidos e escarnecidos pela sociedade, porque aqui não ha asylos que os acolham; innumerous filhos do povo confundidos entre vagabundo - productos hibridos do regimem social contemporaneo - pelo inconcebivel delicto de não terem recursos para comprar a sua liberdade aos agentes que prendeream ; e varios syndicalistas e anarchistas - operarios e intellectuaes - por amarem e propagarem seu ideal de Amor, Paz, Liberdade e Harmonia, crime que todos os governos não perdoam.

De aproximadamente mil deportados resta, mais ou menos, metade. Insignificantissima é a percentagem proporcional dos que conseguiram sahir deste inferno, comparada com a dos que morreram. Os fallecimentos diarios variam entre dois, tres, quatro e até oito. (carta de Domingos Braz, publicada no jornal A Plebe, São Paulo/SP, Ano XI, N° 245, 12 de fevereiro de 1927.).

Alguns meses após a redação da carta, em dezembro de 1925, Domingos Braz, Pedro Motta e os anarquistas que restavam fugiram através do rio Oiapoque para as matas da Guiana Francesa. Dois dias depois estavam em Saint Georges de l`Oypaock, à margem francesa do rio, como indicado em carta de Manuel Ferreira Gomes.

²⁸ carta de Domingos Braz, publicada no jornal A Plebe, São Paulo/SP, Ano XI, N° 245, 12 de fevereiro de 1927.

A doze do corrente conseguimos fugir da Clevelandia e aportamos em Saint Georges, uma povoação franceza, à margem do Rio Oyapock. É verdade que daqui também é difícil sair e é quase impossível a vida, por falta de trabalho; porém, livramo-nos das humilhações e tyrannias de que eramos victimas em Clevelandia. Daqui a única saída é por Cayenne. Para ir à Cayenne é preciso passaporte. Está nisto toda a dificuldade.

Se for possível, lembra aos camaradas um recurso que nos poderia ser útil: procurassem por todos os meios adquirir-nos salvo-conductos. A ocasião é propicia.

Os camaradas que aqui se acham são os seguintes: José Baptista da Silva, pernambuco, 36 annos, pedreiro; Thomaz Deslitz Borche, Uruguay, 29 annos, empregado do commercio; Pedro Augusto Motta, Ceará, 31 annos, typographo; Domingos Braz, Italia, 22 annos, professor; Manuel Ferreira Gomes, portuguez, 39 annos, pedreiro. (carta de Manuel Ferreira Gomes publicada no jornal A Plebe, São Paulo/SP, Ano XI, Nº 245, 12 de fevereiro de 1927.).

Em 30 de dezembro de 1925, Pedro Motta relata, em carta enviada para os camaradas de São Paulo, a morte de José Maria Fernandes e outros anarquistas.

Reunimo-nos no entendimento e o último caminho a seguir foi passar para este lado (São Jorge), o que fizemos em data de 11 para 12 do andante. Aqui chegados, tratamos de procurar trabalho; todavia não tem sido fácil, a não ser quando chega algum barco em descarregamento e carregamento de mercadoria ou algum navio.

Ao todo somos cinco: Domingos Braz, Manoel Ferreira Gomes e José Baptista da Silva (do Rio); Thomaz Derlitz Borche (de Florianópolis) e eu.

Os camaradas Varella, Nino Martins, Paradas e José Nascimento, como deveis saber, já são fallecidos. ²

Logo após os primeiros dias que aqui chegámos, apresentou-se-nos oportunidade de nos transportar a Belém. Aconteceu, porém, que nos faltou adquirir uma canoa que nos conduzisse até um ponto além do porto de Diamantina, onde são revistadas todas as embarcações brasileiras. Conforme conversação com os proprietarios do barco conseguimos saber que no proximo fim de janeiro elles estarão de volta e se disseram promptos para nos conduzir a Belém, uma vez que facilitemos o transporte ao ponto acima referido.

De sorte que esperamos dos camaradas a manifestação do espirito de solidariedade para a conquista da nossa liberdade (carta de Pedro Augusto

Motta publicada no jornal A Plebe, São Paulo/SP, Ano XI, Nº 245, 12 de fevereiro de 1927.)

Em 12 de Janeiro de 1926, Manuel Ferreira Gomes escreve de Saint Georges, relatando que *Pedro Motta morreu devido à falta de medicamentos e de alimentação, como outros têm falecido*²⁹.

A última notícia sobre o operário Antonio Salgado da Cunha, foi de que *baixou ao hospital da Goyanna em misero estado, com os pés quasi podres de bichos, frieiras e outras molestias proprias daqui*.³⁰

Dos anarquistas citados nas cartas, Domingos Passos fugiu de Clevelândia do Norte, foi para Belém e depois para o sul do país. Foi preso em outras ocasiões por conta da militância política. Domingos Braz também sobreviveu, fugiu da colônia até Belém do Pará, e restaram então três anarquistas na Guiana Francesa, dos quais não se soube o paradeiro: José Baptista da Silva, o uruguaio Thomaz Borche e Manoel Ferreira Gomes.

As cartas aqui mencionadas estão reproduzidas na instalação *Inferno verde*, ora datilografadas, ora através de locução, assim como a primeira página da edição d`a Plebe de 12 de fevereiro de 1927, ampliada e reproduzida em serigrafia com intervenções. Alguns enunciados, peças gráficas e, detalhes dessa edição do jornal foram impressos em madeira e outros suportes, como as frases: “CARTAS QUE CONSTITUEM DOCUMENTOS ESCALDANTES DO HEDIONDO DELICTO DO CAPITALISMO” e “OS GRANDES CRIMES DA BURGUEZIA”.

A Colônia penal acabou com o fim do governo Bernardes, em 1926. Cerca de metade dos presos faleceu no Oiapoque, alguns permaneceram na região e outros retornaram para suas terras. No dia 08 de janeiro de 1927 o navio Baependy atracou na Baía de Guanabara trazendo setenta e sete ex-presos, sobreviventes da Colônia Penal de Clevelândia do

²⁹ carta de Manuel Ferreira Gomes publicada no jornal A Plebe, São Paulo/SP, Ano XI, Nº 245, 12 de fevereiro de 1927.

³⁰ Idem

Norte. Segundo matéria do jornal Correio da Manhã, *toda a curiosidade da reportagem carioca está voltada para a carga humana daquele pesado barco.*³¹

Os 77 desterrados da Clevelandia que vinham no Baependy viajavam na prôa. A impressão daquela pequena multidão de infelizes era de chocar, desde o primeiro momento. Quasi todos eram pobres homens, na sua maioria de S. Paulo. Na sua quasi totalidade vinham victimados pelo impaludismo. Apresentavam physionomia triste, alguns ainda de pernas inchadas, em estado de miseria e privações que ressaltavam aos olhos mesmo de desprevenidos. Alguem que conhece aspectos das desgraças do nordeste, não teria duvida em julgar-se deante de uma turma infeliz de retirantes. O amarellão, característico dos impalludados, marcava tragicamente a physionomia de todos.

O aspecto que offerencia aquella enervante carga humana do Baependy valia, como nenhum artigo de pamphletario, como uma accusação inesquecível dos crimes brutaes da administração que provocou voluptuosamente aquelle infortunio de pobres figuras de cidadãos brasileiros! Não seria preciso falar com os infelizes deportados para julgar no inferno que padeceram, lá na Clevelandia, enquanto eram sacrificados ao odio do homem que simulava encarnar a ordem legal, governando sem leis, fora dellas, portanto, num ambiente de violencias e crimes inconcebiveis.

No seio daquela pequena multidão de infelizes estava o velho espanhol Joaquim Maria. Foi ali parar sem saber porque. No anno do Centenário, deixara a família em S. Paulo, e viera trabalhar na Exposição. Depois, empregou-se nas obras do Prado da Gavea. Certo dia, em 1924, lembrou-se de vir á cidade. Chegou até a Avenida Passos, e ali uma turma de investigadores o deteve. Dentro em pouco, se via embarcado para a Clevelandia, como preso do sitio. Elle mesmo não atinava com o que se passava.

A sua estadia na Clevelandia foi um inferno. Impuzeram-lhe a missão de coveiro, dirigindo uma turma de 28 homens. Quando ali chegou, havia somente no cemitério local trinta e poucas sepulturas. E quando deixou aquele posto de tortura, contava mais de 500 covas. O pobre espanhol dizia que o mais rude era ter de enterrar os proprios companheiros.

Confessava-se, agora, aliviado, como se sentisse, de momento, num pais de fadas, depois de ter convivido, sómente, com cadaveres. E declara que jámais pensou ter de assistir a tão alucinantes scenas!

(edição n. 9.808 do jornal Correio da Manhã (rj) publicado no dia 8 de janeiro de 1927.)

³¹ edição n. 9.808 do jornal Correio da Manhã (rj) publicado no dia 8 de janeiro de 1927.

Os 77 desterrados que desembarcaram na ocasião foram: Francisco Tricolaci, Antonio Gomes, José Falcão, Matheus Felix de Moura, Eugenio Romeiro, Sebastião Candido da Silva, André Murillo Fernandes, Antonio Ephygenio Alves, João Brinatti, Severino José de Moura, José Martins, Raymundo Nonato Pereira da Silva, Belarmino Moreira da Cruz, Alexandre Diniz da Cruz, Raphael Lopes, Elpidio Alves, José Grillo, João Vicente, Gustavo Monascco, Alvaro Campos Salles, José Ribeiro Sant`Anna, Francisco Raul, José de Souza, Eurico de Aracy, João Rosa Pavão (que desembarcou no Maranhão), Antonio Rodrigues, Sebastião Barboza Aranha, Orlando Xavier da Silva, Francisco Guedes Bezerra, Anastacio Florencio Pernambuco, Solon Lopes da Silva, Alfredo da Costa Felizardo, João da Silva, João Oliveira, Arthur Januario, Alberto de Oliveira, Miguel Alberto, Waldomiro Paz, Manoel Rosa, José Marques de Souza, Raphael Alves, Antonio Luiz Francisco, José Agostinho, Miguel Felipe da Silva, José Pires, Ludovico Fernandes, Fernando de Albuquerque Pinheiro, José Mario Ribeiro, Benedicto Carvalho da Silva, Sebastião Tavares, Sebastião Benedicto, Joaquim Carolino, José Hemeterio, Adriano Augusto, Alceu Abrilino da Costa, Getulio Estevão, João Gonçalves Filho, Antonio Estacio, João Andrade da Silva, Manoel de Souza, Pedro José Coutinho, Eduardo Esteves Ferreira, José Pedro da Silva, Benedicto Ramos, João Antonio de Moura, Roque da Silva Luna, Julio de Paiva Campos, Maximino Gonçalves, Benedicto Florindo de Almeida, Joaquim VÍctor da Silva, João Maria, Rosalino Fogaça, João Mandanesi e Bento Toledo Rodrigues.

Não retornou da Colônia Penal de Clevelândia do Norte o menino Adhemar da Silva Reis, cujo pai, o Sr. José Pires de Alcantara, e cujas irmãs Leonor e Aldayr foram para a Baía de Guanabara acompanhar a chegada do Baependy na esperança de encontrar o filho. Adhemar fora deportado para Clevelândia, em 1924, com 14 anos. Como relata a matéria do Correio da Manhã: *ouviu-se um grito, era um pobre velho acompanhado de duas meninas* que perguntava por alguém. Um dos deportados informou: - *Elle morreu, e na companhia de um amigo! O velhinho baixou os olhos tristes, e as duas meninas choraram.*³²

Na instalação, a matéria de capa do Correio da Manhã foi ampliada e reproduzida em

³²Idem

tiragem de 600 exemplares e distribuída ao público. Essas reproduções continham algumas intervenções como a palavra *typos*, datilografada e inserida sob a fotografia principal da matéria, onde se vê uma fileira de ex-presos que haviam retornado de Clevelândia no Baependy. A mesma matéria com intervenções similares foi reproduzida na instalação em serigrafia.

O terceiro jornal exposto na instalação, também em serigrafia com manipulações cromáticas e de conteúdo semelhantes aos dos outros, é o periódico *O Paiz*. Um jornal governista, pró-Bernardes, que defende o argumento de que a Colônia Penal de Clevelândia do Norte não passava de uma pacífica plantação de mandiocas. *Ah! Clevelândia infernal, que será de ti se certos jornaes evangelizadores não encontrarem, por estes tempos magros, um assumpto mais interessante do que as tuas pacíficas plantações de mandioca.*³³, assim conclui-se uma matéria do jornal de 1927 intitulada *A indústria demagógica e o filão da Clevelândia*.

A serigrafia do jornal *O Paiz*, exposta na instalação, contém o enunciado *Verdades para a história*, com um suposto depoimento de ex-presos que afirmavam terem recebido comida farta e bons tratos durante o desterro em Clevelândia do Norte. Um dos supostos nomes que assinava o documento é Domingos Passos. Não se sabe, nem a veracidade do documento; e nem se esse seria o mesmo Domingos Passos, anarquista, conhecido como “Bakunin brasileiro”, que, segundo publicado no jornal *A Plebe*, em 12 fevereiro de 1927, fugira de Clevelândia e se encontrava seguro em Belém do Pará.

Domingos Passos era mestiço, de avós indígenas, carpinteiro e sindicalista na área de construção civil. O anarquista era influente no movimento operário do distrito federal (Rio de Janeiro) sendo, desde 1919, alvo de perseguição pela polícia. Ele apresentava conferências em sindicatos e participava de peças teatrais em festivais operários. Segundo Pedro Catallo, Passos era *dono de uma oratória suave, envolvente e agressiva ao mesmo tempo. (...) Depois (dos comícios), raramente chegava ao seu domicílio porque a polícia cercava-o no caminho e levava-o para o xadrez, onde repousava de quinze a trinta dias por*

³³ Jornal *O Paiz* (rj),

vez.³⁴

Assim como Pedro Motta e José Maria Varella, Domingos Passos foi preso na ocasião da Revolta Esquecida em 1924, ficou 20 dias no calabouço da Polícia Central do Rio de Janeiro e mais três meses no navio-prisão Campos, estagnado na Baía da Guanabara, até ser transferido para o navio Comandante Vasconcellos com destino ao “inferno verde”. Passos não foi o único dos desterrados de Clevelândia que antes de ser enviado para o Oiapoque, passou meses preso no navio Campos. Segundo Pereira Braga:

(...)presos mais pobres e desconhecidos eram levados ao navio prisão “Campos”, onde podiam passar meses reclusos. Caso sobrevivessem às péssimas condições, à fome, os maus tratos e as doenças, seguiam ao desterro na Clevelândia. No navio, eram obrigados a picar ferrugem e pintar o casco de zarcão, debaixo de pancada e tortura. Além do trabalho forçado, recebiam péssima e rala alimentação, dormindo no chão do navio, nos porões, em contato com a “poeira e na pura chapa de ferro”. Pelas péssimas condições sanitárias, infestavam as doenças de bordo – catapora, disenteria, sífilis e tuberculose. (PEREIRA BRAGA, 2013, p.240)

Domingos Passos fugiu da colônia penal de Clevelândia do Norte para Saint Georges na Guiana Francesa e depois para a capital Cayenne. Em uma carta publicado no jornal A Plebe, ele conta como sua sobrevivência dependeu da ajuda de um *créole*, em contraste com o descaso das autoridades brasileiras.

Felizmente depois de alguns dias de trabalhos forçados em Clevelândia, consegui libertar-me, atravessando o Oyapock e fixando-me em S. George, Guyanna Franceza. Aí trabalhei até que a maldita febre prostrando impossibilitou-me para o trabalho produtivo de que, escassamente, tirava a minha alimentação. Embarquei para Cayenne à procura de medicamentos. Abandonado em Cayenne, sem um “sous-manque”, teria talvez, como tantos outros, perecido, se não fora a solidariedade de um *créole*. Apresentado, certa vez, ao cônsul brasileiro, com quem me encontrara na rua, pelo amigo que me acompanhava, ouvi daquele, estas cynicas palavras:

Nada posso fazer por ti, pois já auxiliei a uns portuguezes que aqui chegaram, e eu não estou autorizado a auxiliar ninguém.

³⁴ CATALLO apud RAMOS; SAMIS, 2006, p.7.

- Mas, respondi-lhe, eu nada estou lhe pedindo.
 - Bem sei, respondeu-me, mas seu estado de saúde inspira cuidados...
 - Muito agradeço a sua amabilidade; porém, aqui o amigo tem feito por mim, mesmo sem ter nascido nos limites políticos onde eu nasci, e sem alguma autorização, tudo que é necessário fazer-se neste caso...
- (Carta de de Domingos Passos publicada em A Plebe de 26 de fevereiro de 1927)

A partir de Cayenne, Passos vai para Belém do Pará e retorna ao Rio de Janeiro, em 1927, com sequelas da malária. Ele volta ao ativismo sindical, se muda para São Paulo e torna articulador do Comitê de Agitação Pró-Liberdade dos anarquistas italianos Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti, condenados à morte pela justiça norte-americana. Sacco e Vanzetti foram executados em 23 de agosto de 1927. Dias antes, Domingos Passos fora novamente preso, no Largo do Brás em São Paulo, numa manifestação pela liberdade dos anarquistas italianos.³⁵

A instalação *Inferno verde* foi montada a partir da separação do material em sete núcleos, que estavam instalados no espaço da galeria em estruturas de madeira de cerca de meio metro de altura. Além desses, outros três grupos dispostos em três paredes móveis. As duas maiores paredes se orientavam em direção a uma grande parede externa de vidro, com vista direta para a mata do Instituto Butantã. A terceira parede conduzia para a sala de projeção. Fizemos algumas intervenções na mata, externa ao museu, e de frente para a parede de vidro. Era uma questão estabelecer uma relação com essa mata, um espaço de fora com um tempo que contrapunha ao excesso de coisas, peças, objetos e relatos que estavam no espaço de dentro da galeria.

Inferno verde é uma instalação que experimenta a noção de distância e lugar do - e diante do - relato. É uma obra construída de relatos, e pretende dar forma e impulso ao relato; dar forma a partir de alguma aparição ocasionada na manipulação analógica da matéria. Trabalho que envolve então a ideia de impressão, de uma marca que contenha uma potência de testemunho. Todo objeto da instalação poderia ser o início desta, a primeira impressão, que principia uma continuidade mas é logo cessada pela impossibilidade e pela distância. A história é narrada no encadeamento intermitente dos pulsos inesperados de

³⁵ RAMOS; SAMIS, 2006

uma partitura que sempre que montada, logo se desfaz e se inicia a partir de um outro pulso.

Alguns momentos, imagens e relatos que aparecem na instalação, não são de fato narrativas tecidas com clareza, mas contêm uma potência de memória. A junção desses momentos, assim como sua repetição, e dos procedimentos que levam a eles, funciona como um pulso do passado recordado em potência. Não compreendo se há uma sensação de totalidade a partir dessas coisas, que estão integradas na instalação de uma forma bruta, ainda que manipulada.

As duas paredes localizadas entre as pequenas mesas de madeiras funcionavam de fato como painéis, no sentido de que, assim como as mesas, eram plataformas nas quais a narrativa se fazia na disposição dos elementos, nas possibilidades a partir das aproximações e dispersões.

Em uma das paredes, pregamos uma edição do jornal amapaense *A Gazeta*, coletado em nossa viagem à região. A página do jornal que aparece à vista reporta uma revolta popular realizada na estrada Br-156, no município de Ferreira Gomes. *Durante o protesto, moradores de Ferreira Gomes usam peixes mortos para interditar a Estrada*. De acordo com a reportagem, parte da BR-156 foi fechada pela comunidade por conta das sucessivas mortes de peixes no rio Araguari, onde fora construída recentemente uma hidrelétrica.

A história da br-156 é uma alegoria do isolamento da região do Oiapoque em relação ao resto do Brasil. A estrada é uma rodovia federal de 569km que liga a capital Macapá ao município do Oiapoque, a poucos quilômetros de Clevelândia do Norte. As obras de construção da estrada começaram em outubro de 1929, dois anos após o fim da colônia penal, e atualmente, 2016, ainda falta a pavimentação de 290 quilômetros para o término das obras. No período de chuva (novembro a junho) fica inviabilizado o tráfego de ônibus nesse trecho sem pavimentação; e o traslado em um automóvel 4x4 pode durar até 3 dias.

Piratas é como são chamados os motoristas de caminhonetes tração 4x4 que fazem

atualmente a viagem de Macapá para Oiapoque através da BR-156. O *pirata* que nos levou para o Oiapoque, após chegarmos na rodoviária de Macapá, tinha o apelido de Pinduca. Nas dezesseis horas de viagem ele conta que nasceu em Clevelândia do Norte, foi militar como seu pai e, por muitos anos serviu na base militar que está atualmente situada em Clevelândia. Ele disse que saiu do exército porque *muito homem junto não dá certo, dividir uma namorada com cinco cabras é complicado, e o que reclamar acaba tomando um fora da garota.*³⁶

Depois de largar a farda, tornou-se garimpeiro, vivendo nas matas e buracos nas montanhas do Oiapoque e da Guiana. Ele nos contou a história de sua mãe, a bandeirante Creuza, uma índia da região que casou com um militar residente em Clevelândia. Creuza teria sido uma pessoa conhecida na cidade, aventureira e ativista, e acabou sendo a primeira pessoa a morrer na então recém-inaugurada br-156, rodovia Governador Janary Gentil Nunes, que liga Macapá à Oiapoque, percurso que Pinduca percorre todos os dias.

*Eu era criança mas lembro que minha mãe era aventureira e não gostava de ficar arrumando casa e cuidando de menino.*³⁷ Ela passava dias e semanas em jornadas de serviços comunitários nas vilas, aldeias e casebres da região.

Na época, o governador Janary Gentil Nunes teria prometido um carro zero quilômetros para aquele que percorresse em um automóvel todo o trajeto de Oiapoque à Macapá, como forma de inaugurar precocemente a inacabada estrada. A bandeirante Creuza, o motorista conhecido como Lote e a Senhora Dóris Pennafort decidiram disputar o prêmio, enfrentando o que para as pessoas da região era um trajeto de risco.

*Lembro de minha mãe chegando em casa e separando as coisas para a viagem. Meu pai começou a chorar e a tentar tirar aquilo da cabeça dela. Ele falava que era inadmissível uma mãe largar marido e filho pra ir arriscar a vida.*³⁸

A história de Creuza é relatada em um livro de casos e memórias da região, *Martinica*

³⁶ Relato colhido do motorista “Pinduca” por Luísa Horta e Ricardo Burgarelli em setembro de 2014.

³⁷ Idem

³⁸ Idem

Ontem, escrito por Rosemary Costa, professora de uma escola municipal do Oiapoque.

No relato do livro, após o km 60, em direção a Macapá, havia duas montanhas muito íngremes conhecidas como as Três Marias e a Vovó. Na subida da primeira montanha o carro forçou muito e no início da descida da segunda a barra de direção quebrou. O carro capotou diversas vezes, o motorista Lote foi jogado pra fora e as duas mulheres ficaram presas debaixo do carro.

*Quando o motorista recordou-se do choque, dirigiu-se até onde o carro estava caído, ele ainda meio zonzó, não viu movimento algum, olhou embaixo do carro e escutou um gemido, era Dóris Pennafort pedindo socorro*³⁹. Lote ajudou a retirá-la debaixo das ferragens, e, quando foi socorrer Creuza notou que ela havia falecido. Para auxiliar a senhora Pennafort, o motorista recolheu vários pedaços de galhos secos e fez uma fogueira; deixou-a no local do acidente e foi às pressas de volta pela estrada em busca de ajuda. Quando chegou a um acampamento e as pessoas vieram a seu encontro, ele desmaiou e acordou apenas no dia seguinte.

O caminho era longo e inóspito e os que vieram para socorrer Creuza e Dóris chegaram dois dias após o acidente. *Eles tiveram que abrir o corpo da minha mãe, salgaram ele todinho e depois fecharam, porque a viagem de volta pra Clevelândia ia ser longa.*⁴⁰

Lote, o motorista, ficou vários dias no hospital em Macapá, pois queria morrer, quase ficou louco, culpava-se pela morte da Bandeirante que era esposa do Cabo Chico, uma pessoa muito conhecida na época, por trabalhar com mulheres jovens da região (COSTA, 2010. p. 97).

Funciona atualmente em Clevelândia do Norte a Companhia Especial de Fronteira do Comando de Fronteira do Amapá e o 34º Batalhão de Infantaria de Selva, onde Pinduca e

³⁹ COSTA, 2010.

⁴⁰Idem

grande parte dos moradores do município do Oiapoque já serviram durante algum tempo. Para ter acesso à localidade por terra é necessário se identificar em uma guarita com alto resguardo, e toda aproximação pelas margens do rio Oiapoque é monitorada.

Trata-se de uma das poucas áreas militares brasileiras que é coabitada por civis. Essa não é uma relação harmoniosa e o descontentamento em compartilharem aquele espaço é mútuo. A consequência pesa sobre os civis, quase todos naturais da região e descendentes de colonos e povos originários. Os espaços de socialização foram se restringindo cada vez mais com o passar dos anos. Há uma série de linhas imaginárias na pequena vila e ultrapassar qualquer uma delas significa ser abordado por um militar.

O pequeno posto de saúde público de Clevelândia do Norte foi fechado, sobrando para os civis o que se localiza no município de Oiapoque. A igreja se encontra em desuso, de acordo com os moradores nunca os cultos foram tão raros, e quando ocorrem, o controle é severo, visto que a igreja está localizada no seio das instalações militares, antiga praça Barão do Rio Branco.

Nada pode ser registrado com câmeras fotográficas. De acordo com os militares essa restrição é necessária por se tratar de uma área estratégica importante para garantir o controle sobre as fronteiras. Em troca da permissão para fotografarmos a área militar, oferecemos para o capitão da companhia fotografias de arquivo da coleção Arthur Bernardes do Arquivo Público Mineiro datadas de meados de 1920, registrando jogos e eventos militares na ex-colônia Penal.

Em nossa viagem para o Oiapoque fizemos amizade e tivemos ajuda do Ricardo, morador da região, que nos acompanhou, levando-nos com um barco emprestado para conhecer aldeias e vilas nas margens brasileira e francesa do rio Oiapoque. Em uma dessas ocasiões, ele nos levou para a vila Tampak, junto com seu filho João, sua mãe, e a irmã, genro e sobrinhas que moram em Cayenne e passavam alguns dias no Oiapoque. Há cerca de quinze anos, a família de Ricardo morou na vila e tinham lá uma avó de criação, em cuja casa ficamos.

Passamos um dia calmo, com fortes e breves pancadas de chuva equatorial. Pouco movimento na vila, casas fechadas que pareciam vazias e outras com pessoas na janela. Padrões de energia solar e uma jaula trancada com um macaco deitado em uma pequena rede. A maior construção da vila é uma escola abandonada. Próximo a ela, um caminho mais estreito vai se fechando com a mata e uma placa desautoriza a entrada de desconhecidos. No centro da vila uma bandeira branca. No fim da tarde, algumas pessoas mais velhas saíram das casas e sentaram-se nos bancos no centro da vila, virados para a margem do rio.

Na viagem de volta para Macapá, fomos novamente com o carro do Pinduca, junto com outros dois passageiros, um garimpeiro e um funcionário de saúde pública. O amigo que fizemos e nos acompanhou na viagem era sobrinho de Pinduca. Contamos para ele sobre a ida ao Tampack, ainda sem ter nenhum dado sobre a história da vila além de nossas próprias impressões. Iniciou-se então um diálogo entre Pinduca e um outro passageiro, um funcionário de saúde pública que trabalhava com aplicação de vacinas em aldeias e vilas afastadas. Ele perguntou sobre a veracidade de casos que ouvira sobre o vila Tampack. Transcrevo partes do diálogo, que foi gravado:

(Pinduca) *Minha vó morava lá no Tampack.*

(Passageiro) *A tua avó morava lá no Tampack?*

(Pinduca) *Minha avó morava lá, o marido dela era de lá. Era o finado Mattien.*

(Passageiro) *Então me diz, aquela história do sapo do Tampack, é verdade?*

(Pinduca) *Eu cheguei foi a ver.*

(Passageiro) *O camarada me contou que o sapo falava com os outros. Um sapo do meu tamanho, quase do meu tamanho.*

(Pinduca) *Parceiro, eu era criança, eu não consigo dizer bem assim o tamanho não. Eu já tinha visto o sapo lá até com outro nas costas. Eu era moleque mas eu te garanto que eles eram maior do que eu.*

(Passageiro) *Isso. Dizem que é sapo grande, de metro de altura. Todos eles ali de frente da cidade de São Jorge, eu morei lá um tempo, a turma toda que conhece os antigos, eles dizem que existe o sapo lá. Na época, uns 4, 5 anos atrás, ainda existia esse sapo lá.*

(Pinduca) *Eles põe o sapo numa tábuia, envolvido numa trouxa, em um pano branco, bem no meio; e é dois samarakas pra carregar. E esses samarakas, esses homens, eles tem que estar prontos espiritualmente para aguentar carregar aquilo lá. Eu cansei de pegar puxão de orelha da minha avó, dá ripada com pau na gente. Porque ele ia passando e a gente lá na sacanagem, brincando, fazendo barulho. A hora que ele passa é sagrada. Tem que ficar calado. Senão é chamado a atenção. É um respeito muito grande que eles tem.*

(...)

(Pinduca) *Tu conheceu o finado Rubens aí no Oiapoque?*

(Passageiro) *Não.*

(Pinduca) *O meu avó, o Mattien, lá do Tampack,, fez uma oração pro finado Rubens, que só acertariam um tiro de uma arma nele se fosse pelas costas. Pela frente a arma não disparava.*

E ele botou em prática e funcionou. O Marajó queria matar o finado Rubens. O revólver apontado, com o Marajó pro lado de dentro do balcão do bar e o finado Rubens pro lado de fora. Ele botou o revólver numa distância pertinho do peito dele pra atirar. Pois bateu as cinco balas mas não disparou o revólver. O finado Rubens saiu recuando de costas, quando chegou na esquina, virou e saiu correndo. O Marajó atirou mas aí ele já tava longe, não acertava mais.

Todo mundo tirou o chapéu. Sabiam que ele se curava lá no Tampack com o velho Mattien.

(...)

(Pinduca) *E minha tia Maria Ferreira, lá do Tampack?! Ela gostava de uma pinga. Só andava quase pelada. Toda vez que ela bebia muito, que ela começava a cantar, ela ia pra beira do rio Oiapoque. E aí vinham os crocodilos. Ela subia naquela ponte e os crocodilos vinham atrás dela, e ela queria era ir. Subia o crocodilo daquele tamanho naquela ponte que era a hora da ponte não aguentar o peso dele e quebrar.*

(...)

(Passageiro) *Tu conheceu o Jorge Gabarri, não conheceu?*

(Pinduca) *É primo do meu avô, o velho Mattien.*

(Passageiro) *Ih, rapaz. Eu fui trabalhar com aquele camarada, ajudar ele a fazer umas casinha. E ele se deu comigo. Nesse tempo eu bebia muita cachaça, sabe. Então nós éramos parceiros de cana.*

Olha, aquele cara. Pessoal todo, garimpeiros, iam todos lá se tratar com ele. E eu ficava lá naquelas casinhas, umas três casinhas que ele tinha feito ali. Ele morava sozinho. Não tinha ninguém eu acho. Aí eu ficava lá, eu e meu parceiro, bebendo cachaça com ele, e aí, zoava uma voadeira pra baixo. Aí ele olhava na mão e dizia, essa daí encosta aqui. E se eu te contar que encostava mesmo. Era toda hora chegando pra vir falar com ele.

(Pinduca) *Rapaz, sabe o que foi que o Jorge Gabarri já fez?*

Apareceu um cara lá que queria confusão com meu irmão, o gordo e barrigudo, o Dil. O Dil, teve um tempo que ele era da polícia civil aí no Oiapoque. Aí o Dill pegou um cara aí e

deu uma pisa no cara. E esse aí era garimpeiro. O cara pegou e foi lá pro Jorge Gabarri, pra ele fazer alguma coisa pra matar o meu irmão. Aí o Jorge pegou e disse: 'você tem que trazer ou a foto ou o nome do cara..'

Pra surpresa do Jorge, o cara trouxe o nome, 'Dilson Resende da Silva'. Aí o Jorge perguntou: 'quem é essa pessoa?' E ele disse: 'é um cara da polícia lá do Oiapoque.' Aí o Jorge já disse: 'isso daí é mais caro.' Ele perguntou: 'por quê mais caro... tu não já deu teu preço?' Ele falou que não, que é mais caro porque é um policial, inventou algumas coisas, disse que era mais caro e que também queria um cordão de ouro que ele tava usando, senão não ia fazer nada. O cara falou que pagava, deu o dinheiro e o cordão. Aí mais tarde o Jorge Gabarri pegou a canoa dele e veio embora pro Oiapoque. Chegou e encontrou meu irmão de folga lá em casa.

'Dill, que que tu tá fazendo?'

'Nada, tô de folga.'

'Bora lá pra maloqueira beber cachaça, que hoje eu pago tudo pra você.'

Aí chegaram lá no cabaré. Cachaça, cachaça, mulher e gastaram todinho o dinheiro. Aí, amanhecendo, ele veio dizer pro meu irmão: 'esse dinheiro aqui o cara pagou pra matar você. Mas você é meu filho, eu vi você pequenininho assim' (...) 'E pode deixar que o garimpeiro eu dou cabo nele.'

(Passageiro) *Numa hora dessas ele já era.*

(...)

(Pinduca) *Olha, vou te contar uma de quando eu era moleque. Onde hoje é aquele cruzeiro em Clevelândia, antes era um porto, desses de encostar as embarcações. O Gabarri era bem novo, e a gente era tudo pirralho. Ele ajudava o papai, eles vinham lá da roça, traziam farinha, fruta, lá de baixo do rio. Ele vinha no remo, vinha trazer aqui pra*

nós. Aí ele tava carregando sacas de farinha nas costas. Ia levar lá atrás da igreja, onde nós morávamos, e depois voltava a pé, pra pegar mais.

Teve então um momento que ele voltou, e um índio tinha feito côô dentro da canoa dele. Tinha uns índio lá calafetando na canoa. Uns índios novos, nadando lá no rio. Ele viu e perguntou pros índios: 'quem foi que fez isso na minha canoa?' 'Eu vou levar essa última saca de farinha lá encima, quando voltar eu não quero ver isso daqui não. A pessoa que fez, faz o favor de tirar, senão vai se arrepender. E vai se arrepender muito.'

Os índios começaram foi a achar graça. Ficaram rindo, brincando. E ele levou a farinha lá e voltou. Meu amigo, eu era moleque mas eu lembro benzinho. Ele secou a água da canoa, olhou pros índios e mandou que fosse o cara lá tirar. Ele disse: 'eu sei quem foi. Mas eu vou deixar que ele venha aqui tirar.' Ninguém respondeu. Ele pegou aquilo com a mão, levantou pro lado de fora da canoa e espremeu que vazava pro lado de fora das mãos dele. Depois passou a mão toda na cabeça e saiu remando em pé na canoa!

Nós ficamos lá no rio e ele saiu remando e gritando: 'eu vou falar pro meu chefe. Vocês vão aprender a respeitar os outros.'

Rapaz, nós estávamos banhando lá. De repente saiu um índio gritando, com as mãos na cabeça. Saiu correndo pra fora da água e subiu lá pra cima. Nós ficamos olhando, continuamos banhando. Uns índios já saíram atrás dele pra ver o que era. Mas moleque pra sair da água demora né. Então ficamos um tempão banhando. Quando enjoamos de banhar...você acredita que na casa que esse índio morava...não sei qual deles era, mas tinha um índio morto lá. Cheio de gente na porta da casa e o índio morto.

(...)

Na expedição do Marechal Rondon pelo rio Oiapoque por volta de 1925, documentada em filme, sua comitiva, passa por vilas, aldeias e quilombos nas margens do rio, antes e após passarem pelo Núcleo Cleveland. Mesmo já contendo vítimas do desterro o núcleo é apresentado como colônia agrícola. Antes de desembarcar em Clevelândia, a comitiva

de Rondon cruza com três guianenses que estão na margem do rio e são apresentados, no filme, como os Saramakas.

Uma fotografia da imprensa internacional, datada de 1930, mostra dois canoeiros ao lado de canoas feitas de um único tronco cada uma, na margem do rio Oiapoque. No verso, a legenda em inglês descreve a descoberta de uma “estranha tribo de aborígenes”, antes desconhecida, que se comunica com uma “linguagem monossilábica” e que celebra funerais com oito dias de dança. Os dois na foto seriam dois Saramakas, descritos na legenda como membros da “tribo” dos Tampacas, localizada na fronteira entre Brasil e Guiana.

Os Saramakas são uma das maiores populações quilombolas da América. Descendentes dos grupos étnicos Ndyuka, Matawai, Paramaka, Aluku (Boni), Kwinti, eles habitam vilas e comunidades na Guiana Francesa e no Suriname. Eles passaram a habitar região do Oiapoque por volta de 1900, época em que os canoeiros saramakas fundam a vila Tampack, na margem francesa do rio Oiapoque, em um período de expansão do garimpo aurífero na região. Tampack é um lugar mítico na cosmologia saramaka, pois estaria situada acima de uma vila sagrada chamada Tósuósu, existente no fundo do rio Oiapoque. Os chefes espirituais mergulham no rio para entrar em contato com os Wéntis, entidades que habitam as cidades submersas. A vila Tampack foi construída a alguns quilômetros de Saint-Georges, descendo o rio Oiapoque. Por décadas, dizia-se que Tampack tinha o maior santuário ancestral entre todas vilas Saramakas.

Em meados de 1920, durante a existência da colônia penal de Clevelândia do Norte, haviam cerca de quatrocentos Saramakas habitando a vila Tampack. Desterrados fugitivos das colônias penais, tanto do Brasil quanto da França, causaram problemas frequentes aos saramakas e créoles que habitavam a região do Oiapoque. As pessoas antigas preservam inúmeras histórias das tentativas de emboscada, roubo, e assassinato por fugitivos das colônias penais, dizendo que eles estavam sempre famintos. O etnógrafo Richard Prince afirma ter conhecido velhos saramakas que contavam sobre o medo que sentiam na época de cruzar com algum fugitivo na floresta. Segundo Prince, na década de 1970, as mulheres do lado francês da região do Oiapoque ainda assustavam os filhos repetindo o provérbio

“menino pequeno cozido com inhame, esse é o prato favorito do fugitivo.” Conta-se a ocasião, em 1934, em que quatro fugitivos norte-africanos (prisioneiros árabes das colônias francesas) atacaram e mataram uma mulher perto da vila Tampack. Mas antes deles atravessarem a fronteira para o Brasil, foram capturados e linchados com facões e paus.⁴¹

Os Saramakas também tiveram de lidar com fugitivos da colônia penal brasileira de Clevelândia do Norte, do outro lado do Oiapoque, onde um grande número de rebeldes e anarquistas da revolução de 1924 no sul do Brasil, bem como outros de uma revolta no Amazonas, tinham sido enviados. Velhos saramakas ainda se lembram de encontros sangrentos com estes fugitivos durante os anos 1920. Tooy descreveu para mim como seu pai e três outros (incluindo o filho de Pobosi, Logofou) foram atacados na margem brasileira por homens que os capturou, amarrou suas mãos, colocou-os contra uma árvore e ameaçaram então cortar suas genitálias com uma navalha. (PRICE, 2010. pg141)

Com as oportunidades de trabalho advindas da abertura do Centro Espacial da Guiana nos anos 1960, a população saramaka da vila Tampack diminuiu, deixando de ser o grande centro espiritual que era. Price afirma que em sua visita à vila em 2001 notou o crescimento da população ameríndia brasileira, e que ainda residiam por lá sete velhos chefes espirituais saramakas.⁴² Nessa época, o nosso amigo Ricardo, então criança, fazia parte dessa população ameríndia que habitava a vila. Em 2001, Já havia saído do Tampack, o nosso outro companheiro, o pirata Pinduca, que nos contou, de forma pitoresca, sobre o ritual oracular do Mamá-Gadu.

Ainda hoje, a região do Oiapoque continua sendo o centro espiritual dos Saramakas na Guiana Francesa. O rio é dotado de locais sagrados que contêm os feitos dos pioneiros na região, e os seus deuses são periodicamente comemorados em lugares específicos ao longo do rio, Um desses é o rito anual realizado no lugar conhecido como Mama Dimanche, um conjunto de cachoeiras no rio Oiapoque, a poucos quilômetros do trapiche de Clevelândia do Norte. As cachoeiras ficam próximas ao buraco frio, um clarão na floresta,

⁴¹ PRICE, 2010.

⁴² idem

cortado por um afluente do Oiapoque e com um pequena queda d`agua, onde, nos dias atuais, os canoieiros da região fazem piquenique aos domingos. Durante o século XIX, a Mama Dimanche foi palco de massacres de grupos quilombolas pelos colonizadores franceses.

Em 1837 houve a execução sumária de quatro Alukus por um pelotão de fuzilamento, ordenados por um governador colonial em pânico com a perspectiva de uma iminente “invasão” quilombola, quando, no entanto, os Alukus apareceram apenas para pedir permissão para os seus povos habitarem a área (Depois de uma investigação oficial, o governador foi afastado do cargo) E também em 1841, quando os Alukus mais uma vez tentaram persuadir os franceses de suas intenções pacíficas e enviaram uma nova delegação ao Oiapoque. Alertado para esta nova “ameaça”, as tropas francesas com base na torre em Fort Cafesoca atacaram os Alukus de surpresa. Na confusão que se seguiu, todos, exceto um da delegação aluku morreram, incluindo o seu Paramount Chief Gongo. (PRICE, 2010. p.80)

Na viagem de exploração do Marechal Rondon em meados de 1920, ele e sua comitiva precisaram abandonar sua grande embarcação e subir as cachoeiras da Mama Dimanche (apresentados no filme como saltos Gran-Roche) em pequenas canoas. Como mostra no filme, eles são auxiliados por Saramakas, que empurram com dificuldades as embarcações, enquanto um membro da comitiva, de pé na canoa, acena com seu chapéu para a câmera.

Ao longo do rio Oiapoque existem diversas vilas submersas habitados pelos Wentis, entidades que interagem com os saramakas a partir da incorporação. Kodji teria sido um dos primeiros chefes espirituais saramaka na região do Oiapoque, e são preservadas histórias de seus mergulhos para as submersas cidades Wentis. Conta-se que foi Kodji que terminou com a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), cessada por ele para evitar que fossem enviados negros da Guiana para combater na Europa.

Outras histórias sobre os antepassados, bem como canções, ritmos de tambor, e orações, preservam uma variedade grande de nomes de lugares africanos. Nisso, percebe-se a importância não apenas da palavra mas também do nome como resgate de um passado distante e da efetivação da memória coletiva saramaka.

No livro do etnógrafo Price, ele conta suas experiências acompanhando Tooy, um chefe espiritual saramaka que mora em Cayenne (capital da Guiana). No relato de Price sobre a cosmologia saramaka, o uso adequado da palavra e do nome aparece como algo urgente, os nomes não devem esquecer e nem pronunciados no momento inadequado, sob risco de desaparecimento e morte. Na ocasião em que Tooy está incorporado por uma entidade Wénti, Price pergunta o significado de uma palavra incompreendida. Tooy, incorporado, solta risadas e diz que há muitas palavras que Price nunca ouvira dizer e passa a falar sobre alguns nomes:

A criatura chamada Papagadu (espécie de divindade-cobra), alguma vez você ouviu sobre ela? Aposto que você não sabe seu nome sagrado. Ela diz: "Eu sou Adji-kodo-gidi-unzu-moyon. Se o vento soprar eu me enrolo, se o vento não soprar eu me enrolo." Mas essa criatura não é qualquer Papagadu! É a que vive debaixo da terra, "O Grande Papagadu", "A Mãe Terra", "A Maior da Floresta", é toda preta sem nenhuma listra! E ela tem uma cabeça de cutia. Ela não tem uma cabeça de cobra. Se você viajar até chegar em cima dela, você verá a face do Mal. Você morrerá. É assim que ela se apresenta: "Eu sou Adji-kodo-gidi-unzu-moyon. Se o vento soprar eu me enrolo, se o vento não soprar eu me enrolo."...Irmão! Quando eu solto a brisa em você, você deve lembrar de tudo, e quando você repetir, não se assuste! Não se assuste, cara. Eu sei o que estou te dizendo. É exatamente o que diz Papagadu: Adji-kodo-gidi-unzu-moyon.

Irmão, a floresta é o que eles chamam "zume". O nome secreto da floresta é "zume". Cara, o nome secreto da floresta é zume! Se você estiver na floresta, nunca diga essa palavra. Se você disse-la, você nunca voltará! É por isso que Papagadu e o "Macaco Barulhento" tem o mesmo nome sagrado. Eles dizem que são " Zume-koko-kudjume, o filho da floresta, a mãe da floresta." Eu não me importo com o que você faz com sua mente estúpida, mas quando eu e você estamos conversando, não se esqueça nenhuma palavra que eu te digo. (TOOY apud PRICE, 2010. p. 67)

Antes de atracar em Clevelândia e chegar a Mama Dimanche, a comitiva do Marechal Rondon passa também pela vila de Santo Antônio, onde funcionou, de 1919 até 1924, a primeira guarda militar brasileira às margens do rio. A memória da época é a bandeira nacional hasteada, vista pelos que navegam o rio Oiapoque.

A memória imaterial da vila de Santo Antônio é um antigo cemitério perdido que, de acordo com as pessoas da região, começaram a enterrar corpos desde o advento da colônia penal. O cemitério é localizado no terreno do mecânico francês Xavier Lo Pinto.

Na ocasião em que fomos à vila à procura desse cemitério, Xavier pediu ajuda para o ceramista Micos, também morador da vila, e nos levou para a área na qual estaria circunscrita o antigo cemitério. A floresta tomou conta do local. O cemitério está em uma área que hoje é mata fechada. Até alguns anos atrás era possível ver estacas e pedaços de cruz de madeira quebrados, enroscados em árvores ou semi-enterrados, diziam eles.

Passamos horas procurando vestígios do cemitério mas nada foi encontrado. Durante esse tempo escutamos o francês Xavier contar suas histórias. O mecânico viajou por toda América do Sul com uma motocicleta construída por suas próprias mãos. Ele lembra com boa face de quando atravessou do Brasil para a Guyana Francesa passando por dentro das matas do Suriname.

Foi Sebastião Maia que havia nos falado da existência do cemitério perdido de Santo Antônio do Oiapoque. As histórias de Maia, artista plástico serigrafista, pintor de faixas, escritor popular, garimpeiro, funcionário público, arquivista e cuidador de mortos que conhecemos na cidade de Oiapoque, se tornaram um arquivo do Inferno Verde.

Maia disse já ter contraído 59 malárias, e afirmou que a alegoria da corrida do ouro seria a figura de José Sarney, transmitida nos fins de 1980 na televisão brasileira, respondendo a um jornalista sobre a descoberta de jazidas de ouro no Amapá: *brasileiros e brasileiras estamos diante da oportunidade para pagar todas nossas dívidas, tanto as externas quanto as internas.*

As pinturas de Maia, em óleo, acrílico e aquarela, são construções de paisagens típicas do interior das matas da região, compondo com cenas que narram a prática e as condições desse garimpo individual, ilegal, doméstico e o trauma provocado na natureza e no sujeito; cada etapa da atividade garimpeira, seus instrumentos e a imagem do solitário garimpeiro predestinado a procurar o que não perdeu. Registros em vídeo e fotografia das

obras de Maia são reproduzidos em um dos monitores de televisão que compõem a instalação. Alguns dos versos e histórias de Maia estão reproduzidos em papéis datilografados e também em uma gravação de áudio que pode ser escutado em um dos cinco fones de ouvido dispostos pelas mesas.

Conhecemos Maia no Oiapoque, quando ele trabalhava como secretário de obras públicas do município. Ele compilou um arquivo que documenta um surto de mortalidade ocorrido nos últimos anos. Essas mortes eram oriundas do garimpo e de disputas por terra, e os corpos eram dia a dia jogados, dispensados na rua em frente ao cemitério municipal, encontrados às margens do rio; acumulados de cadáveres desconhecidos.

Esse arquivo foi compilado por Maia como parte do trabalho ao qual se prestou de cuidar dos cadáveres, documentar sua origem, contatar os familiares quando possível, preparar os corpos e realizar os ritos fúnebres. Algumas imagens desse arquivo aparecem na instalação, sendo a maioria imagens de vala, buracos nos quais, momentos depois desses registros, foram enterrados os corpos em caixões de madeira e cobertos de terra. Na instalação, as imagens desse arquivo foram reproduzidas em papel de arroz com tinta dourada; uma delas se repete, serigrafada em um pedaço de madeira que colocamos encostada no pé de uma árvore na mata que se vê através da parede de vidro.

Fomos conversar com Maia por indicação do Ricardo. Primeiro o encontramos em uma pequena sala na secretaria de obras públicas do município e depois na sala de sua modesta casa, improvisada como ateliê de pintura e serigrafia.

A minha história é mais de 1983 pra cá. Eu sou maranhense, de Caxias, pertinho de São Luís. Meu pai é da Paraíba, de Catolé do Rocha e minha mãe é Cearense, cidade de Caucaíia.

O nordestino é muito nômade, ele não pára. Aqui nós somos todos imigrantes, a maioria é maranhense. Eu peguei 700 estudos de casos de pessoas pedindo terrenos e levei pra casa porque aqui na prefeitura não tinha espaço. Eu fui ordenando e no final, dos 700 estudos de

casos, no que tange à composição familiar: 300 ficaram distribuídos entre paraibano, alagoana, pernambucano, rio-grandense; carioca só tinham dois; gaúcho apenas 1; mineiros uns dez; paraense um pouco mais; e os outros 400 eram maranhenses.

Muitas vezes o maranhense passa por aqui, porque, como eu falei pra vocês, aqui é um Eldorado. Quem está lá no Maranhão, principalmente na baixada maranhense vem pra cá em busca de riqueza. Muitas vezes vem e passam pro garimpo na França.

(...)

Na realidade, essas pessoas que vieram ocupar aqui no início não eram agrícolas, eles eram presidiários. Como se fossem presidiários de guerra. Bem antes do AI-5. Eram homens que davam medo à nação. Como o exército era forte, eles prendiam lá e mandavam pra cá. Tanto é que esse homens foram ganhando suas cartas de alforria e foram constituindo família. Hoje, vocês conversando por aí, alguém vai dizer: meu pai era presidiário. Na verdade maioria pode até não dizer por vergonha. Mas na verdade eram, como se dizem, presos políticos.

Depois lá na frente veio parecido que foi o AI-5, que eu também fui agarrado lá em São Paulo, na verdade eu não fui porque eu tirei minhas telas, meus trabalhos e escondi, eu era pintor. Porque naquela época, vocês se lembram, foi Geraldo Vandré, foi tanta gente, e eu estava naquela época em São Paulo.

Eu comecei artes na Associação Paulista de Belas Artes, e aí eu pintava tudo que vinha na cabeça. E de repente, comecei a participar de algumas exposições e depois fui chamado para algumas exposições mais fortes de temas livres. E naquele tempo eu já estava com a mente mais aberta. Vi o João Bosco, aquele pessoal todo nos seus protestos. Toda aquela gama de artista e poetas, Aldir Blanc e etc. E eu também comecei a fazer alguns trabalhos. Então eu fiz um quadro, nesse quadro eu coloquei contraste e nesse contraste falava da sociedade abalada, da falta da visão. Falava de muita coisa que nem eu entendia. Fiz intuitivamente. Claro que tinha um pontinho, aqueles pontinhos de razões.

Nessa época eu trabalhava num hospital psiquiátrico. Um dos médicos me viu, viu meu croqui e falou: Olha, isso é tela pra ficar em debate em qualquer galeria do país por mais de 10 anos. Mas eu não me atentei pra palavra debate. O que aconteceu foi que continuei fazendo minhas pinturas até que me mandaram tirar tudo da escola. E aí levei as coisas pra casa e na verdade depois disso eu fui parando de pintar. Deixei de pintar quadros e só voltei aqui no Amapá. Mas eu participei de uma exposição e na época fui artista de lançamento, no primeiro Moap (?) onde tinha grandes artistas. Mas eu também fiz uma coisa interessante. Como eu estava chateado pela situação, eu fiz um trabalho chamado Autofagia. Eu coloquei em todos os meus quadros o rótulo vendido. Quando terminou a exposição eu levei pra casa cortei as telas e joguei no caminhão de lixo. Eu estava chateado mesmo. A sociedade de consumo tinha me comido, me engolido. Essa foi a parte da minha arte. Aí eu passei a fazer o que? O garimpo.

(...)

Eu estava em São Paulo. Sou do Maranhão e meu pai havia pedido a minha presença junto a minha família, então eu voltei pro Maranhão em 1972. Você sabe que os nordestinos são muito ligados, todos são. E eu voltei pro Maranhão, não me dei muito bem e aí fui correr terras. Em Novembro de 1976 eu vim pro Amapá, era eleição, 15 ou 16 de novembro de 1976.

Eu cheguei aqui, e quando você vem procurando trabalho você pega qualquer serviço. E de repente eu estava dentro do garimpo do capivara, trabalhando como garimpeiro, que eu não conhecia nada antes. Sofrendo mano, sofrendo. Pegando uma pá, manuseando uma pá, que é um utensílio que eu não podia nem com ela. E sofri muito. Comecei a carregar carga. Mas eu trazia comigo o meu trabalho de arte. Foi aí que uma hora eu comecei a pintar o garimpo. Porque aí eu voltei as minhas essências. Sabe quais são minhas essências?

De ver que aquele garimpeiro ali. Ele deixou a família e ela está lá, carcomida pelo tempo, e ele, carcomido pelas leishmanioses do garimpo. E muitos deles não voltam mais pra casa, a seus familiares, onde quer que estejam. Aí eu comecei a me encantar pelo jato, pelos instrumentos do trabalho que temos aqui, a linguagem do garimpo manual, que é feito com

pás, péolas e criminelas (..) criminelas, péolas e pióssios.

Depois foram surgindo os motores nas caixas, que se adaptaram pra coisas melhores. E hoje está aí o garimpo mecanizado. O Miguel mesmo, que é o prefeito do Oiapoque, tem garimpo lá no Lourenço. Lá é uma indústria. Poços com 80, 100 metros de profundidade.

Olha só, eu acho que temos mais de 40 mil pessoas brasileiras nos garimpos franceses. Temos muitos garimpos com mil, 2 mil pessoas na Guiana. Tanto que hoje a preocupação maior dos “gendarmes” (força militar francesa) é estourar, é quebrar. Vocês não viram essa última reportagem? (Transmitida no programa “Fantástico” da TV GLOBO). Eles implodem os motores de garimpo, eles abrem o cárter e colocam bombas que ele só faz implodir, depois não presta mais pra nada. O que eles estão com dificuldade de implodir eles quebram é na marreta. E as mercadorias que estão nos barracos eles queimam, ateam fogo. Quando o helicóptero chega encima das vilas de garimpo e os “gendarmes” vão descendo de rapel, todo mundo corre deixando tudo pra trás. Os garimpeiros fogem e escondem no mato e a polícia não entra. Eles só descem ali, naquela área, ateam fogo em tudo e vão embora. Se entrar no mato, eles morrem. Eles tem medo de entrar em confronto com os garimpeiros, porque senão é chumbo neles. Então, nesses 30 anos que estou aqui, Oiapoque está nessa situação.

(...)

Voltando a falar de arte, aí eu voltei a fazer os trabalhos, que é figurar a lontona, a dala, o jogo de jato, os instrumentos de garimpo, que são ditos aqui de uma forma bem linguajar, não falam pá, é criminela; não chamam vala, mas tilim; não é picarete ou picareta, chamam pióssio; não chamam tocô, é potô.

“Ó vá lá e pegue um gato.” O que é um gato? É uma rama de árvore com um gancho que eles engatam num potô e que lançam a ramada pra dentro do barranco e começam a lançar material, que é pra segurar e dar sustentabilidade ao barranco. E aí eu comecei a ficar fascinado com essas coisas. Eu não sou aquele exímio paisagista, eu foco um pouco a paisagem lá fora, no plano de fundo, e na paisagem eu coloco o divisor de águas, eu coloco o

igarapé com água limpa cristalina, mas eu também boto aqui o igarapé com água suja. Onde está caindo a água e sujando a outra água. Essa sujeira é o azougue. E com isso vem também as destruições da mata. Porque uma mata dessa, um buraco desse, ele não se recompõe, acho que vai pra mais de mil anos pra se recompor, e começa aquela vegetação das ervas daninhas, começa bem pouquinho e vai.

(...)

Quando eu fui garimpeiro, que na verdade eu não tive sorte né, eu havia parado de pintar. Só depois que eu vim pra cidade que eu voltei e passei a pintar o garimpo. Mas eu perdi uma mulher e três filhos no garimpo. Me casei em São Paulo, eu tenho uma filha nascida em Santo André. E eu perdi. Porque eu perdi? Porque eu os abandonei. Porque eu lhes abandonei? Devido a situações em que o próprio garimpo acarreta no garimpeiro. No começo eu falei disso, que muitas pessoas não voltam a suas residências e não vêem mais seus entes queridos. Enquanto a mãe fica no terço pedindo a nossa senhora que traga seu filho de volta, muitas vezes ele está enterrado.

Eu trabalhei muitos anos aqui. Sou secretário de obras a algum tempo e desde sempre que eu estou aqui tem esse problema de mortalidade. Sempre houve muitas mortes aqui, e há algum tempo atrás, o pessoal começou a trazer uns defuntos, assaltantes mortos aí de qualquer jeito, e os jogavam ali na frente do cemitério, e deixava apodrecendo. Ficava aquele corpo ali decompondo, apodrecendo na porta do cemitério. Aí eu tomei pra mim essa briga. Comecei a cuidar dessas pessoas. Pessoas já em estado de decomposição mesmo. Passei a trabalhar com a polícia técnica e comigo mesmo, onde eu juntei muitas pessoas falecidas, muitos documentos. Onde chorei com eles ali, ver aqueles documentos, que na verdade eram todos meus conterrâneos, meus patrícios né, pois era a maioria maranhense, nordestino e poucos lá do sul, do sudeste.

(...)

Eles colocavam os cadáveres e não existia uma capela. Não existia um necrotério. Eles colocavam esses cadáveres lá e eles iam apodrecendo. Eram muitos do garimpo. Muitos

maranhenses. Morriam de assalto, polícia matava, essas coisas que aconteciam, ou então outras pessoas matavam. Como o cemitério fica no centro, as pessoas da vizinhança começaram a sentir o mal-cheiro. Tínhamos que correr às pressas, lavar, preparar o corpo. Eu sentia muita emoção dentro de mim. Trabalhando com essas pessoas. Mas eu não deixava transparecer não. Só de você pegar e ver que o cara está lá, moribundo. Quando você vai ver é lá de Caxias, é lá da Paraíba. Eu montei uma base de dados, com minha máquina fotográfica, de todos os cadáveres. Eu convivi com todos eles e eu tenho essa experiência dentro dessa situação de pessoas nesse estado.

Mas como eu disse que perdi minha família...É porque eu vim pro garimpo de Macapá onde eu possuía um hotel. E o tempo foi passando, foi passando, eu comprei maquinário fiado, que nunca consegui pagar. Eu contrai 59 malárias, me arreventou. Eu perdi muitas coisas, perdi canoas, mantimentos. Perdi meu hotel, fui despejado. Você está entendendo né. Aí vem o divórcio litigioso. Por isso que eu te digo, não perdi meus filhos. Somos amigos, minha filha mora em Coru. Mas perdi, não é verdade?

Vou contar duas historinhas pra vocês. Quando o mineiro perdeu a presidência pro Sarney por conta de morte, o Neves. No fim de ano, todos os fins de ano, a Globo juntava os líderes religiosos, os pais de santo, pessoas que vão falar do que se espera no ano seguinte. Eles reúnem esse pessoal todo, junta lá não sei quem, junta lá o pastor. Aí reúnem e vão, no sensitivo, dizer qual é a situação do Brasil. Se o Brasil vai ganhar ou perder a copa, e essas coisas. Então chegou uma mineira, alquimim, que trabalhava em São João Del Rey, e, com os poderes sensitivos que ela tinha sobre os minérios, ela disse: No Amapá tem mais ouro que na Serra Pelada. Cara, se Serra Pelada estava bombando com pedras enormes de ouro, imagina no Amapá, terra pobre.

Depois de um tempo que ela falou isso, o Bonner, quer dizer, não sei se foi o Bonner, talvez foi o Cid. Enfim, ele perguntou pro Sarney: Presidente, o que você acha dessa previsão, de que no Brasil pode ter mais uma grande jazida de ouro?. Ele respondeu desse jeito: "Brasileiras e brasileiros, é mais uma oportunidade de pagarmos as dívidas, tanto externas quanto internas."

Aquilo me atingiu de supetão. Eu tinha uma página, um pedacinho do jornal Folha da Manhã perto de mim, e aí eu escrevi rapidinho o "Pai Nosso dos Garimpeiros":

*Garimpeiro nosso que escavas a terra
fortificado seja teu picarete
vem a nós todo teu horror
pra que paguemos todas as dívidas
tantos as internas quanto as externas
que o imposto nosso de cada dia aumente hoje
e para nós sempre seja a febre amarela
e a malária para sempre
amém*

Tenho alguns outros versos também que posso recitar para vocês:

*Deus divino arquiteto
voz a que tudo domina
dê lucidez a meus versos
e não altera minha sina*

*Na vida sou garimpeiros
há dois mil anos procuro
ouros, pedras preciosas
e desde lá que levo o furo*

*trabalho de sol a sol
e de sol a sol
vivo sendo duro*

*varias vezes bamburrei
confiando na graça
nunca fiz uma palhoça*

*tudo gastei com cachaça
tive amigos na bebida
hoje só rindo da desgraça*

*mas saiba que é fogo viver cavando chão
procurar o que não perdeu
é consolar ilusão
e o garimpeiro que se preze
mente por qualquer tostão*

Esse último poema tem mais de 50 estrofes. Eu vi muito isso. Sofri muito isso no garimpo. Fiquei de 1976 até 1990 no garimpo. Voltei pra cidade em 1990. Voltei a pintar. Fui trabalhar na prefeitura, primeiro como chefe de garagem e por último como diretor de obras. E estou aqui. Mas deixa eu contar uma coisa para vocês. Vocês acham que estão levando alguma coisa de mim. No entanto, nesse momento que eu passei com vocês eu espirei o tempo. Extravasei alguma coisa. Brinquei. Li algumas poesias, falei de coisas que tenho na minha vivência. Mas isso é como se fosse um desabafo. É como se fosse dizer assim: 'ei, eu existo; ei, eu tô aqui'.

Mesmo não pagando as dívidas, "nem as internas nem as externas." ⁴³

A atividade garimpeira e a própria origem do termo “garimpeiro” é identificada historicamente no Brasil com o banditismo. Quando colônia, toda riqueza mineral da terra brasileira pertencia ao Rei de Portugal, assim, todo garimpeiro era um bandido. Em consequência disso, houve, nas vilas e regiões de extração de ouro e diamantes no Brasil, uma certa imagem modestamente heroica do garimpeiro como um fora-da-lei que promovia uma certa justiça ao tomar para si, vender e contrabandear algo que seria “roubado” pela coroa portuguesa. Essa imagem seguramente não se perpetuou até os dias de hoje.

O arquivo fotográfico de cadáveres, compilado por Maia, não tem a rigidez formal e a

⁴³ Relato de Sebastião Maia, colhido por Luísa Horta e Ricardo Burgarelli no Oiapoque em outubro de 2014.

padronização de ângulos e perfis de uma fotografia científica ou investigativa. Sua preocupação não é com os motivos das mortes e o detalhamento das minúcias físicas dos corpos, mas sim com a origem daquelas pessoas que, passado o rigor mortis, estavam em estado de decomposição. Salvar os corpos, e seus nomes, de uma morte indigna era como salvar a si mesmo do esquecimento.

Maia não fotografou apenas os cadáveres, mas as valas abertas em que eles permaneceriam; registrou os instrumentos e os modos de tratamento e cuidado com os corpos, assim como fizera nas pinturas do garimpo. As imagens de vala foram daquelas que se repetiram em vários espaços da instalação, culminando no espaço de projeção, em que, umas das quatro pequenas cenas reproduzidas em um projetor de super-8 em *looping* era a de uma vala filmada em Clevelândia do Norte, um buraco utilizado para treinamento dos militares.

Além dessa vala, eram reproduzidas, em projeção super-8mm em looping, cenas de um dos trapiches de Clevelândia, construído por colonos ou presidiários na margem do rio Oiapoque. Esse antigo trapiche, hoje inutilizado e que na nossa filmagem aparece em ruínas, é aquele em que vemos em uma fotografia de meados de 1920, época da colônia penal, um grupo de pessoas, possivelmente presos que trabalharam em sua construção, sentados em sua estrutura ainda inacabada.

Outra cena reproduzida em película é a navegação do rio Oiapoque. A cena é filmada de dentro do barco, com a visão partindo da ponta deste e subindo para o leito do rio e suas margens, em um ponto de vista que lembra os trechos do filme *Limite* (1931), de Mário Peixoto. Pedacos desse filme são reproduzidos em um dos monitores de televisão que se encontram sob as mesas de madeira, como a imagem de um par de mãos algemadas, uma notícia de jornal sobre a fuga de prisioneiro facilitada pelo carcereiro de uma prisão.

Limite foi filmado nos fins de 1920. Parte do rolo de filme se perdeu, deixando o filme incompleto. É uma obra cinematográfica moderna, permeada de uma melancolia que a distingue do que se viu no modernismo da Semana de 1922. Pode-se pensar como as obras e apresentações da Semana de Arte Moderna de 1922 pouco nos dizem sobre a repressão,

as prisões em massa e o estado de sítio que já estava vigente.

A *imensidão oceânica* do rio Oiapoque, como é descrito no relato de um preso, foi o limite ao qual se podia submeter os “indesejáveis” do país, uma região ainda hoje profundamente isolada. Um situação limite imposta nas margens de um rio de dimensão oceânica, limite entre nações e imensa rota de fuga, habitado por distintas aldeias indígenas e por descendentes de pessoas desterradas durante séculos da África em situação de escravidão. O limite são as águas não delimitáveis do rio, e ele que orienta o roteiro da instalação e do livro de artista.

Esse capítulo foi um recorte, parte de possíveis prolegômenos, introduções para o que de fato é a coisa, uma instalação. Por isso a instalação como a forma justa do trabalho. Sua trama envolve um pensamento no qual a relação entre as formas, técnicas e a matéria, objetos e impressões, correspondem a um esforço dialético de construção de uma narrativa que seja ao mesmo tempo um modelo de acontecimento no qual estejam latentes questões de opressão, luta, resistência, povo, sobrevivência, luta de classes, solidariedade, revolução e reparação, e também um modelo de articulação da história, de exercício de vínculo com o objeto/testemunho.

Outro prólogo para o inferno verde, poderia ser o do nosso primeiro contato com a história de Clevelândia do Norte. Pesquisávamos, em um arquivo público, dados sobre revoltas internas no Brasil durante as primeiras décadas do século XX, e nos deparamos com uma fotografia do velório do ex-Presidente Arthur Bernardes, nos anos 1950. O objeto retratado pelo fotógrafo é uma coroa de flores com o seguinte enunciado: *Os prisioneiros de Clevelândia pedem perdão por terem se insurgido contra um governo tão honesto e um presidente tão digno.*

Ao que parece, essa coroa de flores exposta nos ritos fúnebres do ex-presidente advém de uma tentativa de reabilitar a honra de um outrora ilustre da política coronelista brasileira que caiu no ostracismo após a revolução de 1930. Arthur Bernardes chegou a formar uma resistência à Revolução de 1930 na área rural da cidade mineira de Viçosa, contratando mercenários e jagunços, mas a revolta nunca começou. A aparição dessa coroa de flores é

um testemunho contra Bernardes, processo semelhante ao da divulgação, pela ditadura militar, da fotografia do suposto suicídio de Vladimir Herzog.

O que bem se enuncia, claramente se concebe.

(Jacques Lacan)

CAPÍTULO II - relato a partir de *Quando tombam os trovões*

Quando tombam os trovões não ecoam gritos e lamentos. Com o tomo dos trovões não despencam corpos torturados, povos massacrados, sentidos perdidos e sentimentos derrotados. Quando tombam os trovões caem aparências provisórias, imagens gloriosas e eternidades instantâneas. A queda dos trovões não desenvolve; envolve; bom ou mau presságio, mas presságio. Disjuntor em alerta. Raio é energia. Trovão é memória, tambor que não passa despercebido, mas passa.

Quando tombam os trovões o mercado reage com desconfiança, os valores despertam assustados. O país não pode parar; para frente é que se anda. Apararam certas arestas, amansaram os lados, diagonais, furos, desvios, possíveis desintegrações, cada parte para uma direção. Salto no vazio. Quando cessam os trovões a energia é controlada. Para-raios e satélites dispostos em edifícios tristes. Alicerces reforçados. Autoridades, generais, latifundiários, *bussinessmen*, tipos ilustres e carrascos, João Figueiredo chupando laranja com trajes esportivos na orla de Copacabana, alguns curiosos se descontraem com a situação. Relógios em círculo marcam a hora dos conformistas vencerem na vida. Fábrica de sonhos que não acabou.

Os trovões, quando tombam, anunciam o que não está. O que está é o choque estático que tranquiliza imobiliza pacientes e apreensivos. Sobram *sentimentos atômicos, que bumbam cuspidos as luvas do lucro e o oleaginoso suflê dos dedos dos trabalhadores sem terra*⁴⁴, dos herzogs, dos amarildos, dos carandirus, dos viciados que haviam passado a noite cantando samba e usando drogas, dos índios condenados por ruralistas brancos e inflados, dos nomes na relação número 2234 dos escravos pertencentes ao Barão Luís Antônio de Siqueira: João Teixeira, pardo e pedreiro; José Igidio, carpinteiro; Benedicto, crioulo, carvoeiro e marido de Esperança; Eva, preta, da nação, trabalha na roça e mulher de Adão.

⁴⁴ FRÓES, 2015.

Deus sabe a fome que o Barão tinha. *Leve um homem e um boi ao matadouro. Aquele que berrar mais é o homem. Mesmo que seja o boi*⁴⁵. Máquinas resistem ao peso das opressões e à pressão dos mortos e o animal humano desaparece em operações de tortura e sessões de genocídio. Isolados ficam os sentimentos de água, fluidos, transparentes, discretos, animistas e solidários.

Trovejadas não são cessadas, mas entretidos estão os que se conformam nas tristes formas dadas. Troveja mas o desague é ácido e há risco de desabamento. Mares de lama entopem as vias naturais e os rios públicos. Nosotros no sabíamos, nosotros no sabemos. Por isso repete-se infinitamente em rádio streaming, televisores planos, vlogs, blogs, redes sociais, jornais online e revistas virtuais: *Na câmara de torturas o TV Philips resistiu a tudo. Submetido à câmara tropical, ao teste de implosão, à mesa vibratória, ao teste de impacto e ao teste de resistência: resistiu a tudo. Perfeito, bonito, beleza de linhas, fino acabamento, bom gosto*⁴⁶. *Choque, saco na cabeça, pancadaria, gritos horríveis e ensurdecedores. Nos amarraram de cabeça pra baixo nas árvores, passaram mel em nosso corpo nu e deixaram para que as abelhas nos piquem. A chibata, os ponta-pés, as coronhadas de fuzil e outras atrocidades. As marcas da tortura sou eu. Passaram um cordel em volta da minha cabeça e foram torcendo com um pedaço de madeira, outras vezes batiam até perdermos os sentidos. Amarraram-me o braço em cruz e fiquei oito dias sem comer e beber.*⁴⁷

É muita dor para o povo Tikuna, disse Nino Fernandez, na Boca do Capacete, nos fins de março de 1988, após o ataque à assembleia dos índios Tikuna por homens armados comandados pelo madeireiro Oscar Castelo Branco, deus sabe a fome que ele tinha.

⁴⁵ NETO, Torquato.

⁴⁶ Texto publicitário de propaganda da multinacional Philips.

⁴⁷ Relatos de tortura que remetem aos casos publicados nas serigrafias de jornais que compõem a instalação *Quando tombam os trovões, com exceção da frase “As marcas da tortura sou eu”, frase proferida pela Presidente Dilma Vanna Rousseff no contexto da instauração da Comissão da Verdade no Brasil.*

CAPÍTULO III - relato a partir de *Democracia contra kapital*

Viadutos e silhuetas. *O aceno de uma amiga, coberta com uma roupa rosa e um capacete de polícia, atravessando a avenida empurrando um carrinho de supermercado amontoadado de latas de tinta. Algum tempo depois, vejo-a e a filmo, de rosto coberto, numa ação em que tem sua silhueta demarcada no asfalto. Não lembro se isso se deu antes ou depois de pessoas, em confronto com o choque, caírem do viaduto que dá acesso ao estádio de futebol. Esse viaduto foi construído em área de preservação ambiental, a Mata da UFMG, como cotidianamente nos lembra a obra Raiz, de Leonardo Bianchi; uma raiz, de uma das centenas de árvores derrubadas para as obras do viaduto da Copa, com o tronco cortado; hoje instalada em frente à Escola de Belas Artes. Também não me lembro se essa performance da demarcação da silhueta foi dias antes ou depois de presenciar essa amiga recebendo pancadas de um membro da tropa de choque a alguns metros do viaduto.*

Encontro das bandeiras. *O momento em que uma bandeira vermelha se aproxima de outras três, uma branca e uma amarela, com a pantera negra em salto, e outra vermelha: tarifa zero aparece em uma escrita gestual e precária, que pouco lembra as coleções de bolsas e camisas lançadas algum tempo depois. Democracia contra o Kapital deve ter sido sugestão do Jairo; “k” em kapital, tenho certeza. O bandeirão vermelho, que precisava de várias pessoas para movê-lo aberto, era o lugar de encontro na multidão. No dia em que a câmara municipal foi ocupada, momento subsequente à jornada de manifestações, amarramos as extremidades do bandeirão na escultura de Amílcar de Castro, feita de um plano chapado, cortado e dobrado, no jardim frontal à entrada principal do prédio. Ainda no primeiro dia da ocupação, lembro quando alguém perguntou se havíamos notado que a “bandeira poder ao povo” fora hasteada, junto com uma dessas tarifa zero, e outra de um movimento de luta por moradia, em substituição às bandeiras oficiais. As bandeiras “poder ao povo” se referem ao Partido dos Panteras Negras. Confeccionamos como parte do que seria uma série de bandeiras, de grande formato, de movimentos históricos e grupos revolucionários para serem distribuídas na concentração das manifestações. Imprimimos em serigrafia, na Escola de Belas Artes, algumas com tecido branco e outras amarelo, talvez umas vinte, e não era preciso fazer esforço para distribuí-las no início das*

manifestações. Não chegamos a imprimir as outras bandeiras planejadas, que seria do Exército Zapatista de Libertação Nacional, da Frente Sandinista, da Liga Espartaquista, do movimento Antifa e outras de que não tenho certeza. O Matheus, um amigo que participou dessa coisa das bandeiras, contou que vira uma delas sendo usada para o improviso de uma tala, no socorro a um manifestante que caíra de um viaduto.

Corrente humana e braços cruzados. *Pessoas com seus braços entrelaçados tentavam impedir que manifestantes subissem a avenida que dava acesso ao estádio de futebol. Ali era onde estava a última linha de frente do batalhão de choque e da força nacional. Por conta dos últimos dias, já havia se tornado previsível que se a multidão fosse naquela direção, se iniciariam confrontos com as tropas militares. Essa corrente humana buscava impedir o estopim pois era nesse cruzamento de avenidas que, na confusão e na correria do conflito, alguns jovens haviam desabado do viaduto. Os braços entrelaçados não impediram que as pessoas subissem a avenida e nem evitou a porrada. Em uma dessas ocasiões, lideranças de alguns partidos e movimentos decidiram por ignorar o confronto, e, depois de percorrido do centro da cidade até às proximidades do estádio, cumpriram um acordo feito com governador e polícia e deram meia volta; questões de conjuntura, como esses dizem. Mas outras pessoas ficaram. Motos, carros e eletrônicos das concessionários do entorno eram retirados das lojas e quebrados no meio da avenida; monitores de computador sendo lançados contra o chão; fogo nas motos o km; destruição alegre; e então o momento em que a cavalaria do choque, parada na lombada da avenida, desceu em bloco avançando sobre um grupo de manifestantes; os cavalos foram recebidos com fogos de artifício e bolinhas de gude; patinaram e assustaram, a cavalaria parou no meio do caminho, e a pequena multidão avançou em sua direção com paus e pedras.*

Atrai-me nessas cenas não apenas os braços entrelaçados mas também os braços cruzados; mãos na cintura e boné pra trás; alguns olhares atentos, esperando, espreitando, não sei. Uma cabeça entra em cena e uma bandeira vermelha sobe ligeiramente ocultando por alguns “quadros” de segundo a sílaba final da palavra “trabalho” na faixa de protesto; o fato de que as únicas duas palavras que se consegue distinguir nessa faixa é “terra” e “trabalho”. Passos rápidos e movimentos largos. Balanço da câmera e a multidão sem foco.

Jovens infelizes. *Na direção em que a multidão avançava, um edifício com a fachada lateral pintada com a bandeira do Brasil. Mais próximo de nós, na margem direita da avenida, um grupo de manifestantes acabara de estender uma bandeira brasileira em grande formato sobre o gramado; olhavam para a multidão e talvez estivessem acenando. Naquele momento, as pessoas que passavam eram de movimentos anticapitalistas. Uns anarquistas puxaram cantos ou gritos antifascistas e gesticularam na direção do grupo com a bandeira do Brasil. Não lembro como eram esses gritos, mas falava das ideologias implícita na bandeira nacional. O grito pegou e foi entoado por algum tempo. Os que estavam em volta do bandeirão do Brasil reagiram como quem não entendia bem aqueles gestos e retribuíram com olhos estranhos.*

As manifestações de direita que eclodiram dois anos depois, no início de 2015, foram denunciadas pelos diversos outdoors de propaganda afixados ao longo de todo o trajeto para os estádios de futebol nas jornadas de 2013, que, utilizando de um grafismo de grafite, anunciavam: "vem pra rua com quem mais entende de rua". Depois que percebidos, alguns deles foram postos em chamas ao anoitecer, incendiados após os enfrentamentos com o choque.

Havia um desejo de que junho de 2013, ao menos culminasse em um movimento popular progressista com margem de remanejamento e peso na institucionalidade brasileira. A tônica do "amanhã vai ser maior" deu zica e as redes sociais andam de mal a pior. Vista de hoje, primavera de 2015, as conclusões momentâneas não alentam. A máquina especula com o valor de exposição de figuras, nem trágicas nem dramáticas, da política nacional; filhos feios do neoliberalismo. Se um dos impulsos do capitalismo industrial foi a proletarianização da humanidade, o sonho do capitalismo neoliberal é a transformação de todos em burgueses. A história passa a ser possível apenas como a história burguesa.

Em uma de suas Cartas Luteranas, Pier Paolo Pasolini propõe que os culpados pelo aburguesamento - desencantamento - do mundo são os fascistas e os antifascistas; "patrões e revolucionários tem uma culpa em comum, a de acreditar que a história não é nem pode deixar de ser mais nada senão a história burguesa. Porque há uma ideia condutora comum a todos: ou seja, a ideia de que o mal pior no mundo é a pobreza, e que portanto a cultura

das classes pobres tem de ser substituída pela cultura da classe dominante. Todos nós, de facto, até hoje, com inconsciente racismo, quando temos falado especificamente de pais e de filhos, tivemos sempre a intenção de falar de pais e de filhos burgueses. A história era a história deles. O povo, na nossa opinião, tinha uma sua história à parte, muito arcaica, em que os filhos, simplesmente, como ensina a antropologia das velhas culturas, re-encarnavam e repetiam os pais. Hoje tudo se alterou, o quadro apocalíptico dos filhos compreende a burguesia e o povo. As duas histórias portanto uniram-se, sob o signo e por vontade da civilização de consumo: do “desenvolvimento”. Essa era, para Pasolini, a culpa dos pais, e, assim como no teatro trágico grego, “não importa que os filhos sejam bons, inocentes e piedosos: se os pais pecaram, os filhos devem ser punidos.”

O texto acima faz parte da obra *Democracia contra kapital*, um trabalho em filme e em vídeo, composto de fragmentos narrativos, de eventos, cenas, ocorrências filmadas em película, com filme super 8mm, durante as jornadas de protesto em junho de 2013 em Belo Horizonte.

Essas filmagens culminaram em uma série de mapeamentos de vídeos, animações e imagens. Os vídeos contidos nos mapeamentos são filmagens em mídia digital da projeção do filme super 8mm; e as animações foram feitas a partir do escaneamento dos frames de cada cena. Uma animação de 3 segundos corresponde a cerca de 72 quadros escaneados e animados em sequência. São detalhes de um pedaço; fragmentos narrativos, testemunho de gestos, movimentos, palavras, expressões e impressões.

O ímpeto para filmar essas cenas foi pensar uma espécie de compreensão da espessura temporal que nos mantém a segura distância do passado. Fora isso havia uma relação ingênua entre o ano de fabricação da câmera que eu manipulava, 1968, e o momento em que ela me servia, junho de 2013.

Poucas cenas filmadas apareceram após a revelação do filme. Mas havia cenas dos três momentos chave das jornadas: a multidão percorrendo a estranha avenida coberta de viadutos; a ocupação da Câmara Municipal por movimentos sociais e grupos de orientação socialista e anarquista; e o último protesto, organizado pelos movimentos

sindicais na praça da Assembléia e ocorrido no dia em que se decidiu pelo fim da ocupação da Câmara.

Apresentei esse material, em exposição, por enquanto, três vezes. A primeira como projeção digital dos rolos de filme digitalizados, ainda em 2013, em um único vídeo de cerca de 29 minutos com o material bruto das filmagens, sem cortes e praticamente sem edição. Exibido durante a mostra *O inimigo e a câmera* no ForumDoc (Festival do Filme Documentário e Etnográfico | Forum de Antropologia e Cinema).

Na segunda ocasião apresentei-o como projeção em película, com os rolos de filme positivo e um projetor de filme super 8, sem edição nem cortes, durante a residência artística coletiva-colaborativa Ateliê Midiológico⁴⁸. No caso, foram projetadas apenas os rolos de película colorida, ficando ausentes as filmagens em preto e branco.

Posteriormente o trabalho foi apresentado como um mapping de vídeos, com curtas cenas em looping. Ao contrário das outras exposições, nesse terceiro momento houve um trabalho de dispersão, corte e montagem com os quadros - os frames do filme -, em direção a um detalhamento de movimentos, gestos, aparições e da própria operacionalidade analógica da película e da filmadora.

O trabalho de edição começou após a constatação de que, em apenas raras ocasiões terei a oportunidade de projetar essas imagens em película para um público amplo, e que a experiência da projeção em película é intransmissível para o meio digital. Uma montagem das filmagens em vídeo, em mídia digital, deveria então falar de duas perdas, a da memória em si, em que o que sobra expõe a falta do resto, e a ausência da película, na qual, entre outras perdas, está aquela do valor-testemunhal, do testemunho histórico que repousa na permanência material, não referente a uma questão de valor de autenticidade, mas sim à relação analógica entre matéria e memória.

O entrelaçamento entre matéria e memória no exercício analógico da película aparece

⁴⁸ Ateliê aberto realizado através do projeto Arte no Centro, realizado na sede do Teatro Espanca! (bh), em 2015.

como metáfora no vídeo reel/unreel de Francis Alys, parte da série em que atuou como artista de guerra no Afeganistão junto a um destacamento do exercício britânico. O vídeo mostra duas crianças atravessando a cidade de tal e tal, brincando do jogo de rolar um arco redondo pela rua com o auxílio de uma vareta. No caso os arcos são dois carretéis de filme. Enquanto uma criança empurra o carretel e deixa o rastro de película pelas ruas, a outra criança acompanha, sempre atrás, recolhendo o filme com o outro carretel. O rolo de filme é projetado, de um carretel a outro, se inscrevendo nos caminhos da cidade e sendo danificado pela ação. O pressuposto do vídeo é o fato do Taleban ter queimado parte do acervo do Instituto de Cinema do Afeganistão. Sendo um grande volume de película, a queima teria durado cerca de 14 dias. No entanto, não se tratava de originais, todo o volume perdido era de cópias, sendo possível a recuperação do acervo.

De acordo com a teoria da reprodutibilidade técnica de Benjamin, a *história da técnica de reprodução tem estreita ligação com a história das massas* (mostrado pelo autor no fato de o socialismo surgir ao mesmo tempo que a fotografia)⁴⁹. A reprodução técnica, na verdade, se desenvolveu diretamente ao encontro da reprodução de movimentos de massa. A conclusão de Benjamin é a de que os movimentos de massa, assim como as guerras, apresentam formas do comportamento humano já adaptadas à máquina.

Nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e na guerra, todos transmitidos pelas câmeras, a massa vê o seu próprio rosto. Esse processo relaciona-se estreitamente com o desenvolvimento da técnica de reprodução e de gravação. De modo geral, a máquina capta os movimentos de massa melhor do que o olho humano. Tomadas panorâmicas capturam melhor a imagem de grandes aglomerações humanas. Embora o olhar humano seja igualmente capaz de uma visão panorâmica, ele não é capaz de ampliar a imagem capturada, como faz a câmera. (BENJAMIN, 2012, p. 40).

Diferente de tomadas panorâmicas e sofisticados recursos ópticos, as cenas mostradas em

⁴⁹ BENJAMIN, 2012

super-8 não são filmagens “de” movimentos de massa, e sim filmagens “em” movimentos de massa. É um relato de dentro, com cenas que se assemelham, se repetem, vagueando em torno de viadutos, bandeiras e silhuetas. Essas imagens levam o relato por um percurso alegórico, que trabalha em analogias, e por isso a escolha da película. O processo da película, e da projeção da película em looping, principalmente com exposição do procedimento, implica um trabalho com escala, operando a espacialidade da imagem e a espessura do tempo.

Democracia contra kapital opera os signos, as aparições e as analogias de forma alegórica. O que aparece nos rolos de filme distingue-se da maioria dos vídeos que eram divulgados no portal *youtube* momentos após um dia de manifestação. Não se trata de um conteúdo documental, elaborado como um relato instantâneo e objetivo do ocorrido. O acontecimento foi filmado levando em consideração que elas só poderiam ser vistas meses, anos depois, ou mesmo nunca, vista a limitação de mercado da tecnologia Super-8mm. O resultado da filmagem só seria visto depois que os detalhes do ocorrido já estivessem excessivamente documentado na imprensa, nas redes sociais e nos portais de vídeos.

Uma narrativa que testemunha o presente como algo já do passado, com um olhar histórico. Revendo as cenas penso se é apenas um olhar para uma narrativa que será uma narrativa do passado, mas se também não seria uma narrativa imaginada para ser exibida em um tempo passado. Um relato para o antes e não para o depois.

Havia um interesse testemunhal no sentido de afirmar a tendência emancipatória e a potência revolucionária das manifestações que haviam ocorrido. E de fato as jornadas de junho ficaram marcadas pelos blocos pretos e pela violência policial, assim como se fragmentou em ocupações, formação de coletivos e organizações de base.

A massa de manifestantes das jornadas era fragmentada, e já ali, se percebia o aparelhamento midiático e a propagação da distinção entre o agitador político, que se organiza em movimentos sociais e coletivos socialistas e anarquistas, e o bom manifestante, que é convocado a fazer seu papel de bom cidadão democrático pelas

propagandas, outdoors e cobertura dos meios de comunicação.

Essa segunda tendência culminou nas manifestações de 2015, bem distinta das anteriores, e no processo de golpe institucional para a deposição da presidente Dilma Rousseff⁵⁰ que, além de ser a primeira mulher eleita ao cargo no país, representa também o corpo do torturado, do preso político. Corpo rejeitado e ridicularizado pela classe política-empresarial.

Em seus escritos sobre as manifestações de massa, Benjamin distingue o comportamento da multidão solidária, que se movimenta em comunidade se valendo da força justa dos oprimidos, com o comportamento das massas proto-fascistas. A constituição da massa dos oprimidos em classe solidária é para Marx a *verdadeira guerra civil*, na qual *se reúnem os elementos necessários a uma batalha iminente*⁵¹.

O proletariado dotado de consciência de classe forma uma massa compacta só quando visto de fora, na representação dos seus opressores. No instante em que inicia a sua luta de libertação, a sua aparente massa compacta já relaxou, na verdade. Ela deixa de ser dominada pela simples reacção; passa à acção. O relaxamento da massa proletária é operado pela Solidariedade. Na solidariedade proletária da luta de classes é suprimida a morta e a-dialética contraposição entre indivíduo e massa; para o camarada ela não existe. Se a massa é assim decisiva também para o guia revolucionário, o seu maior contributo não consiste em deixar-se reabsorver nelas, para continuar a ser, para a massa, um dos cem mil. (BENJAMIN apud CAVALETTI, 2010. p. 40-41).

Benjamin então opõe o relaxamento da solidariedade revolucionária ao comportamento reactivo da pequena burguesia durante manifestações e movimentos de massa.

⁵⁰ Dilma Rousseff foi eleita para o mandato presidencial de 4 anos em 2014, e atualmente, está sendo submetida a um processo de impeachment.

⁵¹ MARX apud CAVALETTI, 2010.

A massa impenetrável e compacta, objecto da “psicologia das massas” para Le Bon e outros, é a pequeno-burguesa. A pequena burguesia não é uma classe; é na realidade apenas uma massa, e tanto mais compacta quanto maior é a pressão à qual é exposta. Nesta massa é de fato determinante o movimento reactivo, de que se fala na psicologia social (...). Assim, as manifestações da massa compacta revelam sempre, em todo o caso, um traço de dimensão pânica - exprima-se nelas o entusiasmo bélico, o ódio (...) e o instinto de auto-conservação.” (BENJAMIN apud CAVALLETTI, 2010. p.39)

Massa, no caso, não se reduz à ideia de multidão mas é um termo dinâmico, mediado pela consciência histórica de classe.

Masse não quer dizer no entanto apenas “multidão” (Menge, ou também Masse als solche, “massa enquanto massa”, em Passagenwerk); pode pelo contrário estender o seu domínio abrangendo dois significados diferentes e opostos: pode comprimir-se e tornar multidão perigosa pequeno-burguesa (kompakte Masse) ou pode relaxar na classe revolucionária. (CAVALETTI, 2010. p. 41)

A consciência de classe é como consciência da situação histórica. *A consciência de classe não é consciência psicológica de proletários específicos ou a consciência (entendida em termos de psicologia de massas) da sua totalidade, mas o sentido que se tornou consciente da situação histórica da classe*⁵².

A classe não é a massa compacta, tal como a teoria da classe revolucionária não é a psicologia. O verdadeiro objecto da psicologia social é apenas, a

⁵² LUKACS apud CAVALLETTI, 2010. p. 67.

multidão perigosa (...) A teoria da classe revolucionária é, pelo contrário, ela própria revolucionária: liberta-se da acção e liberta-se por sua vez. (BENJAMIN apud CAVALLETTI, 2010. p. 43)

Nas jornadas de junho de 2013 não houve um relaxamento da massa em solidariedade revolucionária. Mas conteve rastros de uma tomada de consciência, de uma luta da democracia contra o capital. Foi um ciclo de manifestações de esquerda, com composição, comportamento e pauta distantes dos movimentos de direita que sucederam nas capitais da região centro-sul do país em 2014 e 2015, propagandeadas pelos grandes grupos midiáticos, por agências financeiras e pelo empresariado. Isso significa que o eco das jornadas de junho ainda está porvir.

Eu que carrego bem alto o estandarte do amor,
De gelo são minhas esperanças, e meus desejos, de fogo,
E ao mesmo tempo gelo, tremo, ardo e abraço,
E mudo, preencho o céu com minhas queixas ardentes.
Do coração fagulhas, e dos olhos distilo,
E vivo e morto, emito risos e lamentos;
E vivas são as águas, e o incêndio não morre(...)

(Giordano Bruno)

CAPÍTULO IV - Instalação como narração

A instalação⁵³ é o espaço em que as histórias são contadas. Isso sugere uma preocupação não apenas em relação ao espaço que a obra ocupa e à espacialidade das coisas em si, mas também em relação à forma com que as histórias serão contadas, através de quais relatos e com quais tipos de manipulação.

Manipulação não em um sentido de falsificação, ou deturpação, e sim em um sentido construtivo, de manipulação da matéria do relato, dos vestígios contidos em gravações, escritos, jornais, cartas, imagens e objetos, afim de montar um espaço em que o documento esteja permeado pela potência do relato. Refiro-me tanto ao trabalho de aproximação e distanciamento, ou seja, de montagem, como ao trabalho com as técnicas de impressão, gravação e reprodução, com os dispositivos técnicos de fato.

A opacidade dos procedimentos de construção do discurso e de fragmentação da imagem, como também do labor técnico e da montagem em si, é inerente ao modo de articulação ou exposição histórica pretendida. Opacidade no sentido em que apareça o processo de formação e manipulação da imagem e do discurso, a partir de uma operação analógica.

O aspecto ideológico da opacidade dos procedimentos é tratado por Jorge Glusberg no projeto *hacia un perfil de arte latinoamericana*, organizado pelo Grupo de los trece⁵⁴, no Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires, em 1972. O manifesto da proposta foi escrito por Glusberg e parte da constatação de que *não existe uma arte dos países latinoamericanos, mas sim problemáticas próprias*.

⁵³ Instalação como modalidade de exposição em que instituí-se uma presença que se estabelece em cumplicidade com o espaço habitado.

⁵⁴O Grupo dos treze, no momento da exposição *Hacia un perfil de arte latinoamericano*, é formado por: Jacques Bedel, Luis Bénédict, Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Victor Grippo, Jorge González Mir, Jorge Glusberg, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero y Julio Teich. Entre os artistas convidados para colaborar, estavam: Antonio Berni, Guillermo Deisler, Guerrilla Art Action Group, Dick Higgins, Nicolás García Urriburu e Horacio Zabala.

Os artistas são convocados a produzir obras ajustando seus trabalhos às dimensões normalizadas pelo Instituto Argentino de Racionalização de Materiais. Essa escolha é justificada pela dificuldade econômica do projeto e a condição de produção adversa da maioria dos artistas latino-americanos. Cada artista trabalha então uma estampa, figura ou desenho que, posteriormente, é reproduzido em cópias heliográficas, o que, segundo os organizadores, facilitava o traslado e oferecia a possibilidade de exibição em mais lugares simultaneamente.

Incluir em um mesmo modelo formal distintos conteúdos é uma transformação no código (transgressão ideológica). Assim disse Umberto Eco: “Toda real transgressão das expectativas ideológicas é efetiva na medida em que se realiza em mensagens que transgridam também aos sistemas de expectativas retóricas, e toda profunda transgressão das expectativas retóricas é também uma redimensionalização das expectativas ideológicas.” (manifesto *hacia un perfil de arte latinoamericana* de Jorge Glusberg, consultado em: ALONSO, 2011. p.220.)

Assim como incluir distintos conteúdos em um mesmo modelo formal, trabalhar o mesmo conteúdo em modelos formais distintos também é atuar no sentido de desvelamento do aparelho ideológico. Os signos ideológicos têm por função ocultar as contradições reais, se esforçando para reconstruir em um plano imaginário um discurso coerente que justifique a inserção das pessoas na estrutura social. A arte opaca proposta pelo Grupo de los trece é aquela que revela os códigos que os constituem, em oposição ao domínio dos signos ideológicos transparentes, que ocultam seus códigos.

A arte não deixa de ser entendida como um discurso ideológico, no entanto, através da opacidade do fazer artístico o homem poderia tomar consciência de sua realidade social, *em contraste com a determinante presença massiva de produtos alienados que não questionam suas condições de produção*⁵⁵. E, por não ser possível uma verdadeira transformação ideológica sem uma real transgressão retórica, Glusberg defende a necessidade de uma *opacidade revolucionária*⁵⁶ na arte.

⁵⁵ GLUSBERG in ALONSO, 2011. p.221.

⁵⁶ GLUSBERG in ALONSO, 2011. p.221

A mostra se orienta a promover significados em seus destinatários reais. Todo o aparato ideológico da crítica burguesa, domínio de signos transparentes que ocultam seus códigos, e que podem chegar a adquirir distintos “grados” de sofisticação “evaluativa”, é um filtro que o sistema impõe à comunicação real que buscam os artistas com o destinatário povo-espectador.

A arte como ideia, representado nesta mostra, é assim a manifestação de uma opacidade revolucionária, oposta à consciência enganosa das ideologias, e representa uma real problemática latino-americana. (manifesto *hacia un perfil de arte latinoamericana* de Jorge Glusberg, consultado em: ALONSO, 2011. p. 221)

Como afirma Canclini, *o artista não compete com a mídia dando a informação que falta, mas, sim, constrói espaços onde podemos ver e pensar de outro modo.*⁵⁷ No entanto, a ação passa a ter mais obstáculos na medida em que a questão da opacidade não se restringe apenas à categoria de procedimento, técnica, mas é problematizada na própria realidade social. Como afirma Jesse Souza, *a realidade social não é visível a olho nu, o que significa que o mundo social não é transparente aos nossos olhos.*⁵⁸

vivemos, no século XXI sob a égide estética de uma cultura da fascinação (aparência): não parece afirmar outra coisa nossa civilização numérica de relacionamento digital, com a ilusão de comunidade que se esconde por trás das “redes sociais” e que não fez mais do que gerar uma modalidade de exibicionismo tão furtivo quanto persistente. Dessa forma, pareceria que nossa relação com o mundo é cada vez mais dependente de uma mediação escritural, codificada (ORAMAS in BRUNO, 2012. p.18).

Como o advento da reprodução técnica das imagens era o que, para Benjamin, mostrava a grande distinção entre a arte na modernidade e a dos séculos que a precederam, para Mário Pedrosa, foi a predominância das mídias eletrônicas que significaram uma ruptura

⁵⁷ CANCLINI, 2012. p. 167

⁵⁸ SOUZA, 2015. p.9

com a arte moderna e o início do que ele passa a denominar, ainda nos anos 1960, de arte pós-moderna. Essa ruptura significou uma mudança de paradigma no pensamento do crítico brasileiro que, por décadas, se orientou pela questão do aparato perceptivo da experiência estética, e então desloca sua questão para o problema das relações da iniciativa artística com a esfera da produção.

A aposta de McLuhan no desenvolvimento das mídias se traduziu como questão da arte contemporânea para Pedrosa, ou seja, fazer da arte algo da *maior revelância não apenas no estudo dos meios e veículos de comunicação, como no desenvolvimento dos controles nesses mesmos meios*⁵⁹.

Desde o início, entretanto, Mário Pedrosa não parecia ignorar a ambivalência desse processo de extroversão. Por um lado, achava de fato que a extensão do homem, prolongado em novos canais de comunicação, poderia modificar para melhor as relações do artista e do público com a realidade, enfeixados por uma linguagem comum, por assim dizer transparente (...) Por outro lado, reconhecia em funcionamento virtual, senão atualizado, o velho mecanismo da alienação: a autonomização daquela linguagem comum – cujo arco mediático concentra-se sobretudo nos imperativos da publicidade requerida pela mercadoria –, de instrumento de emancipação e conhecimento, poderia converter-se em instrumento de controle e dominação (ARANTES, 2004. p. 160-161).

*Eis o drama da arte contemporânea: as técnicas de comunicação avançam sobre a imagem dos artistas num desenvolvimento cada vez mais autônomo*⁶⁰. Essa frase de Pedrosa se relaciona com a afirmação de Pasolini, de que, entre as opções conscientes, há uma opção coerciva, e esta última não deixa de deformar as primeiras. O que ocorre sob a égide do novo poder que antevê Pasolini, um *tipo total de fascismo*, orquestrado pelas instituições financeiras e pelos meios de comunicação no *frenesi de aplicar até ao fundo o Desenvolvimento: produzir e consumir*⁶¹.

⁵⁹ MCLUHAN apud ARANTES, 2004. p. 160.

⁶⁰ PEDROSA in ARANTES, 2004. p. 162.

⁶¹ PASOLINI, 2006.

A onipresença de uma opção coerciva que deforma as tendências políticas conscientes afunila a possibilidade de pensar e ver de outro modo. Isso problematiza também a questão do posicionamento do artista através dos vínculos entre qualidade estética e relevância política, que é o debate do *Autor como produtor* (1934), conferência proferida por Benjamin no Instituto para o Estudo do Fascismo.⁶² Benjamin defende que a *tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária – porque inclui sua tendência literária*. Dentro do contexto dessa discussão, assumir o lado do proletariado só pode ser uma tendência política correta caso a tendência literária, ou artística, seja a correta.

Uma obra que revela a tendência correta deve necessariamente demonstrar ter todas as outras qualidades. A tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário. Isso significa que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária. E já acrescento imediatamente que é essa tendência literária contida implícita ou explicitamente em toda tendência política correta – é ela, e somente ela, que determina a qualidade da obra. (BENJAMIN, 2012. p. 130)

Na tendência correta inclui-se não apenas o tema artístico e a atitude política como também a prática material, o aspecto construtivo da manipulação formal, a montagem e o modo de exposição do objeto artístico-literário. Canclini atualiza essa discussão ao descrever as formas como autores e artistas contemporâneos *entram em conflitos e negociam o sentido* de suas produções *com as indústrias culturais e em meio ao pragmatismo social*⁶³, reafirmando a atuação de uma tendência coerciva que deforma as tendências do artista.

Todo o cultural é econômico e todo o econômico é cultural, como se observaria no fato de que as próprias empresas transnacionais igualam a produção de livros, jornais e programas televisivos. Conclusão: vivemos em

⁶² Conferência em que Benjamin parte da mesma constatação que Pedrosa faria cerca de trinta anos depois, ou seja, que a problemática central da arte a partir do século XX é a relação entre a iniciativa artística e as esferas de produção.

⁶³ CANCLINI, 2014. p. 55.

uma continuidade de “realidade-ficção”, onde mesmo as obras que aparecem como literatura não podem ser lidas com critérios literários, como autor, estilo, texto e sentido. (CANCLINI. 2014. p.54)

O atual estado do *establishment* da arte contemporânea brasileira mostra que a arte não está atuando no lugar do *dissenso*, como propõe Rancière⁶⁴, nem o da *opacidade revolucionária*, que queria Glusberg, e menos ainda o da *iminência de um começo de mundo*, como projeta Canclini a partir de Merleau-Ponty. O buraco deixado pela crítica é a evidência de que hoje a arte brasileira é o lugar do consenso. E por isso a discussão do “autor como produtor”, amparada na relação entre autoridade artística e política cultural, é tão atual para nosso contexto.

Hal Foster atualiza a discussão do “autor como produtor” ao propor que *na arte de ponta de esquerda surgiu um novo paradigma estruturalmente semelhante ao antigo modelo do autor como produtor: o artista como etnógrafo*⁶⁵. No caso, o outro deixa de ser entendido como proletário oprimido e passa a ser considerado o outro cultural. A forma como é exercida a alteridade e o lugar do outro no trabalho são as questões redimensionadas por Hal Foster. Assim como Benjamin havia traçado os riscos do artista que assume uma tendência política de esquerda, Foster fala do risco de se considerar o lugar da transformação política como o lugar da transformação artística, o que poderia resultar num mecenato ideológico. Outro risco de mecenato ocorreria caso se considere o lugar da transformação política sempre no campo do outro, e também caso se pressuponha que o artista invocado tenha que ser *visto como social e/ou culturalmente outro*⁶⁶. Segundo Foster, o processo de *alterização do eu* na produção já se estabelece na própria prática da representação, o que torna necessária uma distância crítica para que não se incorra em um processo de super-identificação com o outro, de forma que a alteridade se reverta em autorreferência.

No entanto, para além da expectativa de que o artista se insira dentro de uma realidade social específica atuando com pessoas vivas e reais, o artista opera *em um espaço*

⁶⁴ RANCIÈRE in NOVAIS, 2006.

⁶⁵ FOSTER, 2014. p. 161.

⁶⁶ Idem.

*mediático onde não há diferença clara entre os vivos e os mortos*⁶⁷, como afirma Boris Groys, mostrando a insuficiência da abordagem sociológica da arte e inclusive do viés etnográfico traçado por Foster. Para Groys, a arte constitui um modo moderno de superar a preferência pelo vivente, e estabelecer certa igualdade entre vivos e mortos.

A análise sociológica considera a arte como reflexo de certa realidade dada de antemão, que é o campo social real em que a arte se produz e distribui. No entanto, a arte não pode ser explicada completamente como uma manifestação do campo cultural e social real, porque os campos que a arte emerge e circula são também artificiais. (...) O campo da arte representa e expande a noção de sociedade, porque inclui não somente os vivos como também os mortos (GROYS, 2014. p.19).

Como afirma Benjamin, na origem da narrativa está a autoridade do moribundo, em que *sua experiência de vida assume pela primeira vez uma forma transmissível*⁶⁸. Mas não só na autoridade do que está em vias de extinguir como também daquilo que só resta como rastro, como força do passado. A ideia da instalação como narração talvez aproxime o artista mais do arqueólogo do que do etnógrafo. O artista-narrador é o viajante não porque estaria no lugar do etnógrafo, mas porque *toda história é uma história de viagem*⁶⁹. E um espaço para contar histórias é um espaço para a poética.

Para Groys o entendimento da produção artística como produção de uma poética é não só anterior como muito mais vasto do que seu entendimento como estética. O predomínio da estética como categoria hegemônica para fruição, avaliação e produção artística advém da *Crítica da razão pura* de Kant, situada em um momento em que os produtores de imagens -os artistas-, eram poucos, e os espectadores muitos. A autonomia não foi autonomia de fato, mas sim sujeição da prática do artista ao desejo do espectador, do consumidor, em uma época que, como mostra Canclini - a partir de Bordieu -, a burguesia ascendente se orientava pelo afã de uma distinção cultural. A arte seria o que educaria sensivelmente o indivíduo, e o tornaria um sujeito distinto dos demais. Depois

⁶⁷ GROYS, 2014. p.18.

⁶⁸ BENJAMIN, 2012. p. 224.

⁶⁹“every story is a travel story”. frase enunciada na video-instalação *displacement* de Ana Torfs.

de educado o indivíduo, que passa a ser distinto por exercer uma fruição distanciada, a que serviria a arte? Pergunta Groy.

O ápice desta concepção moderna é o expressionismo abstrato norte-americano, em que, “liberto” da contingência do pensar, da elaboração crítica sobre seu trabalho - papel do crítico, do teórico e do marchand -, o artista encontra a plenitude no trabalho com as formas, com aquilo que diz respeito somente à categoria que se delineava, idealmente, sem permeabilidade com o mundano. É quando o infinito da forma se torna estreitamento dos limites. Como conclui Adorno sobre a aventura vanguardista,

a extensão imensa do que nunca foi pressentido (...) não proporcionou a felicidade prometida pela aventura. Pelo contrário, o processo então desencadeado começou a minar as categorias em nome das quais se tinha iniciado. Entrou-se cada vez mais no turbilhão dos novos tabus; por toda a parte os artistas se alegravam menos do reino de liberdade recentemente adquirido do que aspiravam de novo a uma pretensa ordem, dificilmente mais sólida. (ADORNO, 2008. p.11)

Portanto, autonomia na arte nunca existiu. Mas ainda assim, é importante levar em conta a argumentação de artistas e especialistas que colocam o contemporâneo como momento pós – autônomo da arte. Segundo essa visão, a arte teria perdido seus pressupostos autônomos defendidos pelas instituições específicas, e seria hoje um *espetáculo global para turistas*. E, junto com os *diretores dos museus, leilões e indústrias do entretenimento e da memória*⁷⁰, os artistas contemporâneos seriam

homens de negócios internacionais que oferecem serviços para milhões de japoneses, chineses, australianos e outros que visitam os museus sem acreditar na arte, de modo semelhante a como visitam igrejas sem confiar nessas religiões. (TUPITSYN apud CANCLINI, 2014. p. 54)

Teoria importante pois contradiz a linha enfatizada por Arthur Danto⁷¹, que observa a

⁷⁰ CANCLINI, 2014. p. 54.

⁷¹ DANTO, 2005.

arte contemporânea como pré-figuração de uma concepção neoliberal de fim da história, em que, a partir do advento da arte pop, que é vista como a expressão genuína da liberdade de manipulação e de orientação simbólica dos signos, a arte é entendida, sem a perspectiva crítica, como um reino de práticas e ideias ilimitadas.

A visão da arte contemporânea como reino autêntico da democracia burguesa, prefiguração do fim da oposição entre amo e escravo, ou seja, ausência de conflito de classe e injustiça histórica, reaparece com a mesma ausência crítica em Nicolas Bourriaud⁷², em que as prerrogativas da estética relacional se orientam na mesma relação de consumo entre espectador e artista problematizada por Boris Groys.

Hoje há mais pessoas dispostas a produzir imagens, trabalhar sua criatividade, do que fruí-las com distanciamento. É uma redução do entendimento crítico, a arte ser estreitada a um lugar delimitado de estesia, bela aparência, espetáculo global e/ou estética relacional, lugares predominantes na arte contemporânea brasileira que majoritariamente, se pauta pela boa resolução formal e historicamente esteve inserida dentro de um ciclo identitário-internacionalista.

Nesse sentido, o que Groys propõe é um retorno aos termos da poética e um afastamento do domínio da estética.

Visto de uma perspectiva estética, a arte se revela como algo que pode e deve ser superada. Tudo pode ser visto de uma perspectiva estética: tudo pode servir como fonte de experiência estética e converter-se em objeto de juízo estético. Desde a perspectiva da estética a arte não ocupa uma posição privilegiada mas se encontra entre o sujeito da atitude estética e o mundo. (...) O uso do discurso estético para legitimar a arte, na verdade, serve para desvalorizá-la. (GROYS, 2014. p. 12)

Uma das últimas obras do pensamento ocidental, anterior à *Crítica da razão pura* de Kant, que trabalhava a velha poética como lugar não apenas do sensível e da produção

⁷² BOURRIAUD, 2009.

criativa, mas como pressuposto da relação do indivíduo com o mundo, foi o discurso *Os vínculos* de Giordano Bruno, escrito nos primeiros anos do século XVII.

O papel de *Os vínculos* no espaço da cultura visual moderna foi o de conduzir ideia e forma em um movimento de permeabilidade, situado em uma época, como afirma Luis Peres Oramas, em que *não restava mais que a antiga magia natural, ou seja, uma estética geral que ignorava a si mesma e que Giordano Bruno se precipitou em desenvolver no esboço intitulado “Os vínculos”*⁷³.

o humanismo havia posto o problema das relações entre a ideia e a forma que a expressa na retórica, na lógica, na poesia, nas artes visuais; havia se esforçado em unir o quê e o como, em encontrar para a beleza da forma uma justificativa mais profunda que a necessidade da aparência. (KLEIN apud ORAMAS, 2012, p. 11)

Os vínculos foi publicado pela primeira vez no Brasil em 2012, pela trigésima Bienal de Arte de São Paulo, *A Iminência das Poéticas*. Oramas, curador da bienal, circunscreve os vínculos de Giordano Bruno como um dos textos bases para a curadoria, que iria de encontro à convicção de um *dever analógico das coisas, das figurações e do dizível*⁷⁴. Oramas assinala a importância da ideia de vínculo, de Giordano Bruno, para *completar a relação entre verbo e imagem, e possibilitar um nicho na imagem para o verbo, ou, um lugar na palavra para a imagem*.⁷⁵

É com uma estética que ignora a si mesma, diluindo as aparências no exercício de vínculos próprio da poética e da matéria plástica e mnêmica, que proponho pensar a instalação como espaço do relato, articulador do fio da narração, que se amarra e se desmancha em um possível *exercício analógico sem fim*⁷⁶.

⁷³ORAMAS, 2012. p.12.

⁷⁴ ORAMAS, 2012. p.8.

⁷⁵ Idem

⁷⁶ Idem.

Os vínculos que os seres estabelecem entre si e entre as coisas – essas últimas entendidas no animismo da magia natural (*nem toda explicação do vínculo deve ser buscada naquele que ata, mas também naquele que é atado*⁷⁷) – são sutis, e aquilo que os liga é quase imperceptível, profundo, passível apenas de se examinar ligeiramente, na superfície, por assim dizer, como aquilo que está sujeito a transformação a cada momento. O vínculo *se relaciona com quem quer envolvê-los em seus laços não diferentemente de Tétis, ao evitar os braços de Peleu. Deusa marinha, Tétis foi prometida pelos deuses a Peleu, mas, para evitar o contato deste, transforma-se sucessivamente em fogo, água, vento, árvore, pássaro, tigre, leão, serpente e peixe.*⁷⁸

Assim, para aquele que exerce um vínculo deve-se perceber em potencialidade a forma assumida por aquilo que a precede, pois *embora a matéria seja de fato indefinida, aberta a formas incontáveis, ainda assim, a partir de sua forma presente, ela não se afasta de todas as outras possíveis.*⁷⁹ *É lícito imaginar que uma mesma matéria transmigre para várias formas e figuras, e então deve-se pensar que para amarrá-la continuamente a umas e a outras, seja preciso usar diferentes espécies de nós*⁸⁰.

Aquele que *ata faz atingir os vínculos por meio do conhecimento em geral, e entrelaça os vínculos por afeto em geral.*⁸¹ O efeito compreendido no exercício de atar vínculos é o de *vivificar, estimular, dar forma à matéria com uma infinidade de condições.* E a efetivação de vínculos serve para *mover, abrir, iluminar, purgar* e por último, *inflamar todas coisas.*⁸²

*O sentido é o intermediário daquele que ata por vínculos.*⁸³ O vínculo advém de qualidades perceptivas, no entanto, não é efetivado através do contato sensitivo e nem pode ser encontrado nas aparências, mas sim através do sentido, daquilo a que as coisas tem a potencialidade de remeter, da poética de fato.

⁷⁷ BRUNO, 2012. p.29.

⁷⁸ BRUNO, 2012. p.34.

⁷⁹ Idem

⁸⁰ BRUNO, 2012. p.17.

⁸¹ Idem

⁸² BRUNO, 2012. p. 19-20.

⁸³ BRUNO, 2012. p.20.

o vínculo consiste/existe no corpo sensível, que, como a alma, não tem nenhuma parte definida no corpo. Sua virtude procede da condição da alma. E, se a ferida do amor provém dos olhos, ou da boca ou do rosto, ver-se-à todavia que não está nessas sedes simplesmente, não pode ser encontrada nelas nem provém delas. (BRUNO, 2012. p. 28-29)

Com a poética dos vínculos, proponho pensar a instalação como modo de exposição que experimenta a noção de distância e lugar do - e diante do - relato. Um espaço constituído de relatos que tomam forma a partir de alguma aparição ocasionada no trabalho analógico da matéria. Trabalho que envolve a ideia de impressão, de uma marca que contenha uma potência de testemunho. De forma que cada matéria da instalação poderia ser o início da mesma.

Os momentos, imagens, relatos da instalação não são necessariamente narrativas tecidas com clareza, mas devem conter uma potência de memória ou de rememoração. A junção desses momentos e dos procedimentos que levam a eles, assim como a repetição desses momentos, funcionariam como um pulso dessa memória recordada em potência. É a lenta superposição de camadas finas e translúcidas que representa *a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia a partir das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas*.⁸⁴ A possibilidade de uma totalidade a partir das coisas que integram o espaço instalativo de uma forma bruta, matérica, é atravessada pelo caráter infinito da narrativa. *Uma narrativa se liga à outra, como demonstraram os grandes narradores. Em cada um deles vive uma Sberazade, a qual ocorre uma nova história em cada passagem da história que está contando*.⁸⁵

A narração se pauta por um exercício contínuo e imprevisível de rememoração. Benjamin fala da memória fugidia do narrador. Memória breve por ser consagrada a muitos fatos dispersos que tecem o fio da narração. A memória é a faculdade épica por excelência, e, para assegurar a possibilidade de sua transmissão, os antigos mestres da arte mnêmica habitavam os lugares da memória com imagens analógicas, que pudessem indicar um

⁸⁴ BENJAMIN, 2012. p. 223.

⁸⁵ BENJAMIN, 2012. p. 228.

sentido para além delas.

Os pressupostos da antiga arte da memória devem ser atualizados em sua inclinação de pensar com imagens. Na mnemotécnica, a imagem está inserida em um processo de instrumentalização retórica, que, no entanto, abre caminho para uma reflexividade sem palavras; ou mesmo para que as unidades de palavra e os pedaços de imagem atuem como potência poética na intermediação de sentido.

Giordano Bruno foi um dos últimos mestres da arte antiga da memória, instrumentalizando-a como uma técnica mágico-religiosa. Ele se opunha aos ramistas, que faziam coro na época contra o uso de imagens na memória, ou no exercício da memória. Para Bruno, o repertório imagético e a imaginação são a chave de uma organização significativa da memória, e já os ramistas utilizavam uma ordem abstrata e um método simplificado de uso pedagógico da memória, no qual a mnemotécnica é baseada em uma ordem dialética sem imagens.

O processo de desvalorização da imagem na memória, na cultura ocidental, iniciou-se com a queda de Roma e foi ascendente durante a idade média. Giordano Bruno, que nasceu por volta de 1600 d.c, tem contato com o *Ad Herenium*, espécie de manual de mnemotécnica compilado por um professor de retórica na Grécia antiga, e alia a mnemotécnica ao conhecimento hermético, referente ao corpo de escritos da Antiguidade egípcia que foi traduzido para o latim no século xv, e que fora vinculado a Hermes ou Mercurius Trismegistus, tido como um sábio egípcio da Antiguidade.

Pouco anterior a Bruno, um sistema de memória também hermético, vinculado à filosofia oculta, foi desenvolvido por Guilio Camillo, que concebe esse sistema na forma de um anfiteatro, uma construção de madeira, marcada por muitas imagens e cheias de pequenas caixas. O teatro de Camillo nunca foi concluído e Giordano Bruno foi preso e condenado à morte, denunciado como professor de filosofia oculta por um aluno de mnemotécnica em Veneza.

O desprezo à arte antiga da memória condicionou a perda da confiança na imagem como

representação do passado e na função veritativa da memória. Uma prática mnemônica de construção de lugares habitáveis por imagens, de imagens que se vinculam a palavras, lembranças, e a pedaços de uma narrativa e ou de um discurso é desaprendida e esquecida. E o exercício de memorizar se restringe à prática da escrita, à dedicação aos estudos e à evitação da embriaguez.⁸⁶

Sobre as aporias da rememoração, Paul Ricoeur⁸⁷ fala da influência do empirismo inglês e do racionalismo cartesiano no desprezo à memória, condicionando-a ao território da imaginação. Evocar a memória seria como imaginar, evocar a imaginação. A memória, passa a ser entendida não como anterioridade que constitui a marca temporal por excelência e sim como algo confuso, que opera na esteira da imaginação; tem-se a possibilidade da falsidade, a imagem do engano e da confusão, uma mimética mentirosa por resultar em uma dialética de ajustamento.

A possibilidade do engano e a confusão entre rememoração e imaginação são um problema antigo, que aparece na ideia da presença de uma ausência, ou da ausência como o outro da presença. Questões de impressão, pois se trata de uma marca, uma impressão que ficou de algo que não está mais presente, o que pode ser elaborado como algo de pobre, de menos autêntico; ou, ao contrário, *o quase-nada do que restou pode ser transformado em quase-tudo*⁸⁸, como comenta Didi-Huberman sobre o sudário de Cristo.

O embaralhamento e a figura própria da confusão têm um caráter metodológico na produção do escritor e artista William Burroughs, para quem algumas palavras e combinações de palavras poderiam *produzir doenças e perturbações mentais graves*⁸⁹. Em Revolução eletrônica, Burroughs apresenta o método de composição que define como *cut up*, escrita de cortes, uma extensão da técnica de colagem, que propõe uma prática onde trechos, rabiscos, unidades de palavra e unidades de imagem, são interrompidos, distanciados e atados com distintos nós.

⁸⁶ YATES, 2007.

⁸⁷ RICOEUR, 2007.

⁸⁸ DIDI-HUBERMAN, 1997. p.7.

⁸⁹ MOURÃO in BURROUGHS, 2010. p.5.

Burroughs reduz a narrativa à unidade de palavra e de imagem. Unidades que são qualificadas como virais na medida em que se repetem, ou seja, que reproduzem sua própria imagem traço a traço. Para o autor, seria a transformação das palavras, o principal instrumento de fuga ao controle das mídias; o que remete à intenção de Marcel Duchamp, após a primeira guerra, de fabricar uma máquina que perturbe a ordem semântica.⁹⁰

O embaralhamento remete ao caos ao qual todo arquivo está condenado, mesmo com o esforço de objetivação e organização de quem o gerencia. Proponho a confusão como modo de desarmar o arquivo e incliná-lo para uma apropriação poética. E assim pensar a instalação como uma narrativa indefinida quando vista em sua totalidade, mas detalhadamente histórica em seus pedaços.

⁹⁰ MOURÃO in BURROUGHS, 2010.

CAPÍTULO V - Possibilidades e narrativas da história

O problema dos documentos, das imagens, dos livros, dos textos, das narrações, dos registros, das atas, dos objetos, dos costumes, etc, é inicialmente o problema de uma concepção de história geral clássica que faz da análise histórica o discurso do contínuo. Para Michel Foucault⁹¹, Karl Marx teria sido o primeiro a promover uma mutação epistemológica na história, lidando não com o contínuo, mas com o diferente, descrevendo os afastamentos e as dispersões ao rechaçar a concepção clássica totalizadora.

A formulação do materialismo histórico como método de abordagem da vida social parte da crítica de Karl Marx e Friedrich Engels ao idealismo hegeliano e ao materialismo de Ludwig Feuerbach. O marxismo inaugura a interpretação da história no movimento dialético das classes sociais e da evolução técnica, passando a articular a dialética e o materialismo sob uma perspectiva histórica, reformulando não apenas o conceito de dialética como os fundamentos da alienação, associando-a às condições materiais de vida, nas quais somente a transformação do processo de vida real, por meio da ação política, poderia extingui-la.⁹²

A concepção marxista da história compreende a história como substância da sociedade, e parte da premissa de que os homens fazem a própria história, mas em condições previamente dadas. As pessoas desejam, aspiram a certos fins, mas essas finalidades estão determinadas pelas circunstâncias, que são as próprias relações e situações humanas mediadas pelas coisas.

A história é história da explicitação da essência humana. A essência humana, ideia trabalhada pelo jovem Marx, não é o que sempre esteve presente na humanidade mas a realização gradual e contínua *das possibilidades imanentes ao gênero humano*⁹³. Importa para a história o campo das possibilidades. No entanto, segundo Agnes Heller (2008), no

⁹¹ FOUCAULT, 2014

⁹² QUINTANEIRO, 2002

⁹³ HELLER, 2008.

desenvolvimento das forças produtivas *pode-se observar o fenômeno da discrepância entre possibilidade e realidade*.⁹⁴

A ortodoxia marxista condiciona a teoria da história a uma finalidade objetiva e assim também condiciona as possibilidades de transformações no processo de vida real ao estado de desenvolvimento econômico. O filósofo Walter Benjamin faz interpretações da obra de Marx que se diferenciam dessa ortodoxia, e desenvolve a ideia de materialismo histórico através de uma crítica ao desenvolvimentismo e à mecanização da história. Um materialismo capaz de realizar a *crítica do mundo das coisas*, que serve de base a uma *historiografia regida por uma outra temporalidade que a de uma causalidade linear*⁹⁵.

A reflexão sobre a temporalidade histórica, em Benjamin, está contida na ideia de *origem*. A importância do conceito de *origem* nessa pesquisa é principalmente uma questão de método, no qual, o que importa é que o pesquisador manipule a história e as coisas de uma forma que a história esteja contida nas coisas, e que, a partir do e no objeto trabalhado, evidencie-se o campo das possibilidades que são imanentes a ele.

Origem (*Ursprung*) é uma categoria histórica, que possibilita *a apreensão do tempo histórico em termos de intensidade e não de cronologia*⁹⁶, possibilitando que cada objeto da história seja o ponto de partida para algo além dos condicionamentos históricos, das relações de causa e consequência, daquilo que foi previamente dado e que se encaminha, não para o progresso, mas para a catástrofe.

No movimento da *origem*, história e temporalidade estão concentrados no objeto em uma *relação intensiva, do tempo no objeto*, do objeto “com o tempo” e não “no tempo”, como se tivesse sido *colocado por acidente num desenrolar histórico heterogêneo à sua constituição*⁹⁷. O objeto não está encoberto pelo seu contexto, não tem sua existência condicionada a um tempo histórico limitado.

⁹⁴ Idem.

⁹⁵ GAGNEBIN, 2009

⁹⁶ Idem.

⁹⁷ Idem.

No prólogo epistemológico-crítico da *Origem do Drama Trágico Alemão*, Benjamin afirma que *aquilo que é apreendido na ideia de origem só tem história ainda como teor, não mais como um acontecer pelo qual seria atingido*⁹⁸.

Trata-se de designar, com a noção de origem, saltos e recortes inovadores que estilhaçam a cronologia tranquila da história oficial, interrupções que querem parar esse tempo indefinido, como relata a anedota dos franco-atiradores (tese XV sobre o conceito de história), que destroem os relógios na noite da revolução de julho: parar o tempo para permitir ao passado esquecido ou recalçado surgir de novo, e ser assim retomado e resgatado no atual. (GAGNEBIN, 2009, pg.10)

A ideia de origem elucida questões relativas à escritura da história e sua ligação com uma prática redentora e revolucionária, e contém também o lugar de uma recusa da modernidade. É na ideia de *origem* que convergem os *impulsos restaurativos*, utópicos e revolucionários da filosofia da história de Benjamin. A revolução, como obra da classe oprimida, é a forma de interromper o *continuum* da história, saltar para fora da sucessão cronológica, e parar *a marcha da sociedade burguesa rumo ao abismo*⁹⁹.

Benjamin desenvolve uma imagem para o sentido de revolução que subverte a imagem tradicional da história como uma locomotiva de caminho predeterminado e inescapável:

Marx havia dito que as revoluções são a locomotiva da história mundial. Mas talvez as coisas se apresentem de maneira completamente diferente. É possível que as revoluções sejam o ato, pela humanidade que viaja nesse trem, de puxar os freios de emergência. (BENJAMIN apud LOWIE, 2005, p. 94)

⁹⁸BENJAMIN, 2011.

⁹⁹TIEDEEMAN in BENJAMIN, 2012.

O estilhaçamento cronológico contido na ideia de origem tem seu correlato na imagem do mosaico árabe, que não *perde a sua majestade pelo fato de ser fragmentado*¹⁰⁰. Essa imagem do mosaico árabe aparece como metáfora de uma representação que só se faz de forma fragmentada, no prólogo da Origem do Drama Trágico Alemão.

Benjamin propõe um metodologia crítica que, associada à imagem dos mosaicos árabes e à forma dos tratados da Idade Média, seja não-direta, de representação não-direta, que *renuncia ao percurso ininterrupto da intenção*¹⁰¹, em que o pensamento *volta continuamente ao princípio, regressa com minúcia à própria coisa, movimento de respiração* que, para o autor, é o modo de ser da *contemplação*¹⁰².

Na discussão metodológica empreendida no prólogo epistemológico-crítico, Benjamin trata da relação da literatura filosófica com a representação, criticando os sistemas filosóficos que dizem usar de métodos que não estão transparecidos em sua forma. Para Benjamin, *aquilo que mais importa deve ser a prática de sua forma, e não a sua antecipação em um sistema*¹⁰³.

O método deve estar contido na forma. E o método benjaminiano é o da *representação como caminho não-direto*¹⁰⁴, fragmentado, em que a ideia de totalização só pode ser pensada a partir do fragmento. A representação que, como um todo, só pode ser fragmentada; e em que um fragmento pode conter o todo. Como afirma o autor:

A relação entre a elaboração micrológica e a escala do todo, de um ponto de vista plástico e mental, demonstra que o conteúdo de verdade se deixa apreender apenas através da mais exata descida ao nível dos pormenores de um conteúdo material. (BENJAMIN, 2011. p. 17)

¹⁰⁰BENJAMIN, 2011.

¹⁰¹ Idem

¹⁰² GAGBNEBIN, 2009

¹⁰³ BENJAMIN, 2011

¹⁰⁴ Idem.

Através de uma descida aos pormenores de um conteúdo material, o historiador materialista deve permitir que a história esteja conservada e abolida nos seus fragmento, pois, *o assim apreendido só conhece história dentro*¹⁰⁵. *O alcance do seu procedimento consiste em que a obra de uma vida está conservada e abolida na obra, a época na obra de uma vida e todo o curso da história na época*¹⁰⁶.

O historiador com a observação atenta a um único objeto, em seus vários níveis de sentido, fornece ao mesmo o impulso para um arranque constantemente renovado, um salto dialético que distende a espessura do tempo em um *movimento de dispersão e restauração*¹⁰⁷.

A metodologia de Benjamin aplicada no trabalho com os documentos da história pode ser apreendida em seu trabalho editorial, como na editoração do livro *De cidadão do mundo a grão-burguês*, excertos de escritos alemães do século XIX, com a edição realizada em parceria com Willy Haas. Publicado pela revista *Die literarischen Welte*, o livro é uma compilação dos escritos literários e discursos que demarcam a projeção e os embates na construção dos programas históricos-universais da classe burguesa. De acordo com o editorial da revista, a leitura desses textos seria importante por fomentar *algo que talvez seja a coisa mais importante a ser fomentada entre nós: a memória histórica*¹⁰⁸.

Benjamin direciona o leitor para unidades de leitura que trazem uma noção esquemática da imagem cultural da burguesia. Os escritos vão desde o início das revoluções burguesas europeias, contendo, segundo os editores, *as promessas mais radicais e com a crítica mais radical das mazelas humanas já feita*, até o *início da decadência burguesa*¹⁰⁹, quando a burguesia passa a utilizar de *todos os meios da violência* para manter-se como classe

¹⁰⁵ Idem.

¹⁰⁶ BENJAMIN apud GAGNIBEN, 2009. p. 11

¹⁰⁷ GAGNEBIN, 2009

¹⁰⁸ BENJAMIN, 2014

¹⁰⁹ Idem.

dominante.

Em *De cidadão do mundo a grão-burguês*, os excertos de Johann Gottfried Herder (1744-1803) expõem o receio frente à emergência de um *delírio nacionalista que se transmite do mesmo modo que o bocejo*¹¹⁰, e a institucionalização vertical de novas leis, educação e condicionamento ao modo de vida burguês.

Herder critica a pretensa superioridade europeia que teria justificado a economia colonialista e, a partir de uma crítica ao fascínio provocado pela indústria moderna na Europa, o autor ironiza o cidadão europeu que acredita ser mais valoroso por manobrar um navio de guerra do que um *taitiano que conduz manualmente seu bote e o construiu com suas próprias mãos*¹¹¹.

Posteriormente aos escritos de Herder, Benjamin e Haas inserem na compilação um discurso de Otto von Bismarck (1815-1898) no qual o chanceler do segundo reich alemão se coloca *a favor da pena de morte por razões econômicas*¹¹²

A massificação do discurso nacionalista e as possibilidades de dominação pela desenvolvimento técnico, preocupações de Herder, e a ingerência da economia capitalista na vida comum, defendida por Bismarck, culminaria no fascismo alemão. Para Benjamin, o fascismo não é uma exceção mas uma potência e possibilidade da sociedade moderna, e isso transparece nesses escritos fundadores da cultura burguesa.

A memória histórica também é fomentada por uma compilação de cartas alemãs do séc XVIII editada em livro por Walter Benjamin, o que mostra o interesse não apenas em discursos que se tornaram documentos históricos como em cartas trocadas por pessoas comuns.

Benjamin era um crítico literário influente em Berlim, e trabalhava em diversas mídias com a memória histórica alemã, antes de se exilar em Paris. O filósofo formula uma

¹¹⁰ HERDER in BENJAMIN, 2014.

¹¹¹ Idem.

¹¹² Idem.

acepção própria da ideia de materialismo histórico que, segundo Michael Lowie, traduz uma convergência de correntes de pensamento como o messianismo judaico, o socialismo libertário e o romantismo alemão.

Desde o discurso escolar sobre o Romantismo até suas obras maduras como o ensaio sobre o Surrealismo¹¹³, o Romantismo é colocado por Benjamin em sua potência como oposição ao utilitarismo burguês. Para além de uma escola literária, *o romantismo se opõe, com a energia melancólica do desespero, ao espírito quantificador do universo burguês, à reificação mercantil, ao utilitarismo raso, e sobretudo ao desencantamento do mundo*¹¹⁴.

No discurso proferido para a juventude escolar, Benjamin opõe o que seria um romantismo *muito poderoso e perigoso, ao falso romantismo burguês*, o qual não possui nada de verdadeiro naquilo que *oferece de dramas ou de heróis da história, de vitórias da técnica e da ciência*¹¹⁵. O verdadeiro e perigoso romantismo de Benjamin é aquele que caracteriza-se pela franqueza no campo do erotismo e impregna nossa existência e comportamento cotidiano. Esse poderoso romantismo seria insuperável na sua *vontade romântica para a beleza, vontade romântica para a verdade e vontade romântica para a ação*¹¹⁶.

Como afirma Benjamin no Prólogo-epistemológico-crítico, como *vontade para a verdade*, o que mais importa é a *prática de sua forma*, e essa deve considerar a *essência não delimitável do verdadeiro*¹¹⁷. O inacabamento, a abertura, não-delimitação, são essas, para Benjamin, as condições formais da possibilidade.

A reflexão sobre método e forma permeia a obra literária e crítica de Benjamin. No livro Rua de Mão Única, essa reflexão está na própria forma da narrativa; *nada o que dizer, apenas que mostrar*¹¹⁸. Sigmund Kracauer, que caracterizou o livro como uma *coleção de*

¹¹³ BENJAMIN, 2012.

¹¹⁴ LOWIE, 2005.

¹¹⁵ BENJAMIN, 2013

¹¹⁶ Idem.

¹¹⁷ BENJAMIN, 2011.

¹¹⁸ KRAKAUER in VEDDA, 2008.

*aforismos que, por uma rede de vias pouco conhecidas, se ramificam ou confluem nos fenômenos da vida contemporânea*¹¹⁹, compara o método de escrita de Rua de Mão Única com a reflexão metodológica na Origem do Drama Trágico Alemão: *O método de dissociar de modo direto as unidades vivas - que ele aplica no seu livro sobre o barroco - assume necessariamente, se aplicado ao mundo atual, um significado explosivo, se não revolucionário.*¹²⁰

Rua de Mão Única é um *esboço do método expositivo de montagens literárias trabalhado nas Passagens, onde a montagem literária está aplicada à história*¹²¹. A construção de uma noção esquemática da cultura burguesa como forma de compreender as transformações na práxis comum, na tradição e na percepção a partir da consolidação, na modernidade, dessa cultura burguesa como cultura hegemônica é o intento de Benjamin em sua obra inacabada.

No livro *Passagens*, o estudo da superestrutura cultural capitalista é como um complemento da elaboração por Karl Marx, em *O Capital*, da articulação das estruturas econômicas do capitalismo. No entanto, Benjamin trabalhou com *uma concepção de história, no qual o conceito de desenvolvimento fosse totalmente contido por aquele de origem*¹²².

O caderno *N* das *Passagens*, onde se concentra parte da discussão epistemológica e metodológica do livro, abre com a seguinte citação de Marx: *A reforma da consciência consiste apenas em despertar o mundo...do sonho de si mesmo*¹²³.

Nos domínios tratados nas *Passagens* o conhecimento para a reforma da consciência *existe apenas em lampejos*¹²⁴, iminente, presente em potência e possibilidade. Benjamin

¹¹⁹ Idem.

¹²⁰ Idem.

¹²¹ VEDDA, 2008.

¹²² BENJAMIN, 2009.

¹²³ Idem.

¹²⁴ Idem.

associa a ideia de *despertar*, na citação de Marx, com os navios que se utilizam de instrumentos de navegação para manterem-se desviados do Polo Norte magnético. Diferente desses navios, para despertar seria necessário encontrar esse Polo Norte e não desviar. *O que são desvios para os outros, são para mim os dados que determinam a minha rota*¹²⁵.

Na busca do entendimento do que seriam os desvios do século XIX, Benjamin desloca o olhar para as passagens e diversos outros *fenômenos urbanos que surgiram no início do século XIX com a pretensão enfática do novo, que, no ínterim, entretanto, perderam sua função*¹²⁶, na obsolescência sempre mais acelerada das inovações e invenções oriundas das forças produtivas do capitalismo.

Para Walter Benjamin os próprios meios de produção e formas de vida da modernidade ultrapassaram em sonhos seus limites históricos, e a tarefa do historiador materialista se baseia em tratar o mundo das coisas do passado como se fosse um mundo onírico, um mundo de coisas sonhadas.

Toda época teria um lado voltado para os sonhos, essa seria a configuração histórica da experiência da juventude, o lado do infantil em todo período histórico. No entanto, para Benjamin, o que diferencia a época do capitalismo-industrial das outras é a perda do valor da tradição. *Enquanto a educação de gerações anteriores interpretava esses sonhos segundo a tradição, no ensino religioso, a educação atual volta-se simplesmente à distração das crianças.*¹²⁷

Para o autor, as novas gerações que nascem a partir da industrialização e da hegemonia do capitalismo de mercado apoderam-se dos mundos infantis apenas de maneira *solitária, dispersa e patológica*¹²⁸. Dessa forma, o mundo que se ergue à nossa volta passa a ser percebido apenas de forma inconsciente. As sucessivas construções e desconstruções que emergem as cidades modernas em um ciclo desenvolvimentista sem fim funcionaria como

¹²⁵ Idem.

¹²⁶ TIEDEMANN in BENJAMIN, 2009.

¹²⁷ BENJAMIN, 2013.

¹²⁸ Idem.

as entranhas de um animal, como os órgãos internos de um corpo, que trabalham sem a consciência de ação do indivíduo.

O historiador deve percorrer o mundo sonhado do passado farejando os rastros das autênticas aspirações libertárias nos mais variados documentos e obras da cultura humana, como queria Ernst Bloch. Mas não apenas isso, é também nas ruínas do que se tornou obsoleto dentro desse processo desenvolvimentista que se deve buscar um despertar crítico.

O despertar crítico é o acordar desses sonhos oníricos. Diferentes dos sonhos diurnos, conscientes, de Bloch, os sonhos oníricos de Benjamin dizem respeito a esse desenvolvimento inconsciente do todo, no qual o indivíduo toma a forma, ou, se conforma com o cenário dado de uma realidade que não progride por mais que aparente estar em perpétuo desenvolvimento.

A vida comum na modernidade seria então comparável à ação inconsciente de um indivíduo que dorme, pelo fato de ser *feita por homens, porém sem consciência e sem plano, como em um sonho*¹²⁹. Essa noção é desenvolvida por W.B através de procedimentos semelhantes aos utilizados pelos surrealistas.

através dos sonhos os surrealistas haviam enfraquecido a realidade empírica em geral, tratavam sua organização teleológica como mero conteúdo onírico, cuja linguagem só pode ser decifrada indiretamente: ao dirigir a óptica do sonho ao mundo da vigília, as ideias ocultas, latentes que dormitavam em seu seio deveriam ser resgatadas (TIEDEMANN in BENJAMIN, 2009. p. 17).

Para Benjamin teriam sido os adeptos da vanguarda surrealista os primeiros a descobrir o mundo específico das coisas do século XIX, e assim, foram por excelência, a vanguarda que soube enxergar os objetos da história de forma distinta do continuísmo corrente. Os surrealistas desenvolvem uma relação com os objetos da história permeada pelo posicionamento crítico às ideias de progresso e desenvolvimento.

¹²⁹ BENJAMIN, 2009.

É aqui, em suma, que precisa começar a “crítica” ao século XIX. Não a crítica ao seu mecanismo e maquinismo, e sim ao seu historicismo narcótico e à sua mania de se mascarar, na qual existe, contudo, um sinal de verdadeira existência histórica, que os surrealistas foram os primeiros a captar. Decifrar este sinal é a proposta da presente pesquisa. E a base revolucionária e materialista do Surrealismo é uma garantia suficiente para o fato de que, no sinal da verdadeira existência histórica, de que se trata aqui, o século XIX fez sua base econômica alcançar seu mais alto estatuto (BENJAMIN, 2009, p. 435).

Os surrealistas substituem o olhar histórico, nos objetos do passado, por um olhar político, ou seja, atualizam esses objetos, conferindo-lhes então categorias políticas. No ensaio dedicado ao Surrealismo, Walter Benjamin afirma que a vanguarda surrealista foi a primeira a deparar-se com as energias revolucionárias que aparecem nos objetos *em vias de extinção*¹³⁰.

Em *Nadja*, de André Breton, fotografias de objetos e coisas vistas em mercados de pulga são entrepostos na narrativa escrita, o narrador se refere a esses objetos como coisas *que não se encontram em nenhuma outra parte, fora de moda, fragmentadas e inúteis, quase incompreensíveis, perversos, enfim, no sentido que entendo e amo*¹³¹.

Em *O Amor Louco*, Breton relata o dia em que foi com Alberto Giacometti a uma feira de quinquilharias, na qual *os objetos ficam mergulhados no sonho*¹³². O relato é sobre uma colher com haste de sapato feminino e uma máscara que ele e Giacometti teriam comprado:

Discutíamos sobre o significado que urge atribuir a tais achados, por mais insignificantes que estes possam parecer. Esses dois objetos que nos tinham passado para as mãos sem sequer virem embrulhados, e cuja existência minutos antes ignorávamos, impunham-nos agora um contato sensorial assaz

¹³⁰ BENJAMIN, 2009.

¹³¹ BRETON, 2007.

¹³² BRETON, 2006.

prolongado, convidavam-nos instantaneamente a considerar a sua existência concreta e, ao mesmo tempo, desvendavam-nos certas facetas, assaz inesperadas, de sua vida. (...) O achado, a meu ver, vem de súbito equilibrar dois níveis distintos de reflexão, à semelhança dessas bruscas condensações atmosféricas que tem por efeito tornar condutoras regiões que antes o não eram, e assim provocar relâmpagos. (BRETON, 2006. p.41-43)

As preocupações com as formas antiquadas, o primitivo e a exploração de um inconsciente desses objetos admirados pelos surrealistas aproxima suas experiências à ideia de *estranho*, trabalhada por Sigmund Freud. A sensação de estranheza, para Freud, não seria relacionada ao desconhecido, e sim a uma categoria do assustador que remete ao que é conhecido e muito familiar.

O *estranho* seria o que está afastado do conhecimento por pertencer a uma dimensão inconsciente, inacessível e obscura mas também é o que é familiar por ser de algum modo intimista. Seria algo que transmite uma *sinistra atmosfera que nos impõe algo de inescapável*¹³³. No ensaio, Freud aproxima do *estranho* as seguintes ideias: *o retorno do reprimido; onipotência de pensamentos (magia); indistinção entre imaginação e realidade (estado entre o sono e a vigília); algo que é familiar e há muito estabelecido na mente mas que somente se alienou desta através do processo da repressão*¹³⁴.

Em *Belleza Compulsiva* (2008), Hal Foster qualifica o *estranho* como o único conceito capaz de abarcar o Surrealismo no que diz respeito ao interesse nas experiências em que a matéria reprimida regressa de maneira tal que desestabiliza a identidade unitária das normas estéticas e a ordem social. O conceito de *estranho* compreende as relações difusas dos surrealistas com o inconsciente e a matéria reprimida.

No entanto, para não reduzir a experiência com as coisas como algo meramente subjetivo, como pontua Jameson, deve-se levar em conta a crítica à interpretação freudiana de Deleuze e Guatarri, em *Anti-édipo*, segundo o qual

¹³³ FREUD, 1974.

¹³⁴ Idem.

a interpretação freudiana se caracteriza por uma redução e uma reescritura da totalidade rica e aleatória da realidade, da experiência concreta do dia-a-dia como algo que se situa entre os termos contidos e estrategicamente pré-limitados da narrativa familiar (...) o que se denuncia (em Anti-Édipo) é um sistema de interpretação alegórica em que os dados de uma linha narrativa são radicalmente empobrecidos por sua releitura segundo o paradigma de outra narrativa, que é visto como o código orientador da narrativa primeva e proposto como seu significado último ou inconsciente. (JAMESON, 1992. p. 27)

É a forma de exploração do inconsciente dos objetos da cultura que determina o caráter político do olhar dos Surrealistas. Fredric Jameson trabalha a ideia de inconsciente político através de uma interpretação marxista dos documentos da cultura. O inconsciente político, proposto por Jameson, explora os *múltiplos caminhos que conduzem à revelação dos artefatos culturais como atos socialmente simbólicos*¹³⁵. São manipulações dos objetos e documentos da cultura que reafirmam a *especificidade do conteúdo político da vida cotidiana e da fantasia-experiência individual*¹³⁶.

O inconsciente político remete à dimensão ideológica no envolvimento da vanguarda surrealista com os documentos da cultura, objetos do passado, ordinários, velhos e obsoletos. Já a dimensão histórica pode ser pensada vinculada à ideia, trabalhada por Benjamin, de valor-testemunhal.

As ideias de inconsciente político e valor-testemunhal desviam do status de projeção psicológica contido na interpretação freudiana e propõe uma análise ideológica dos objetos do passado.

Uma análise ideológica dos documentos da cultura pressupõe um posicionamento dentro da totalidade social; dessa forma, a história do século XIX nas Passagens, é a história das coisas (e das ideias) do século XIX. Há uma projeção não para o psicológico, mas para o coletivo. Os objetos passam a ser vistos como testemunhos, contendo a possibilidade de estabelecer relações dialéticas com o passado para assim interpretar e/ou desvendar algo do presente, provocando um *despertar crítico*, nos termos de Benjamin.

¹³⁵ JAMESON, 1992.

¹³⁶ Idem.

O valor-testemunhal aproxima o historiador da figura do colecionador, central na teoria da história de Benjamin, na qual o impulso de colecionar advém de um estímulo revolucionário movido por uma insatisfação lúcida com o presente. Para Gagnebin (2006), essa proximidade da prática do historiador com a do colecionador indicam uma relação com o termo grego de *historia*. Para corrigir um modelo mecanicista e determinista da causalidade histórica, Benjamin retoma a noção clássica de *história* como pesquisa, relatório, um termo que designa uma atividade de exploração e de descrição do real sem a pretensão de explicá-lo, sem conduzi-lo a um encadeamento lógico.

Essa é uma prática da história que se aproxima à do colecionador pois é feita de *coleta, informação, separação e exposição dos elementos*, que são, então, apresentados, expostos, *na sua unicidade e excentricidade*. Tal prática se opõe à do historiador moderno, que elabora um encadeamento lógico com os acontecimentos do passado.

Orientada pela ideia de *origem* e pela *historia naturalis*, a pesquisa do historiador-colecionador *se detém e se mantém no estudo do fenômeno, não para dele dar uma descrição ingenuamente positivista, mas, pelo contrário, para lhe restituir a dimensão de objeto 'bruto', único e irreduzível*¹³⁷, no entanto, *inacabado*.

O movimento de origem, na filosofia da história de Benjamin, se define pela restauração, retomada do passado, portanto, *e por isso mesmo, é algo incompleto e não fechado*¹³⁸. Não há contradição entre uma forma inacabada, inerente aos objetos do passado, e a preservação do passado contra a destruição e o apagamento. São as informações e explicações já prontas, linguagens pragmáticas, que produzem *formas de destruição e esquecimento*¹³⁹.

No ensaio do Narrador, que será tratado com maior ênfase no capítulo seguinte, Benjamin opõe a experiência e a transmissão de conhecimento nas narrações orais e formas antigas de se narrar histórias com a pobreza de experiência advinda da

¹³⁷ GAGBNEBIN, 2009.

¹³⁸ BENJAMIN, 2011.

¹³⁹ GAGBNEBIN, 2009.

informação. Com o desenvolvimento da imprensa e dos modernos meios de reprodução técnica, a informação se torna a forma hegemônica de comunicação, assim como eram as narrações orais no passado.

Benjamin percebe nessa mudança, assim como também percebe na hegemonia da forma romanesca, a perda de um tipo de experiência com o passado; a *informação* busca a construção de uma totalidade através de uma forma homogênea que pouco contém de conhecimento e assim, conduz ao esquecimento e à perda de uma relação autêntica com a história e o passado.

No ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1936), Benjamin (2012) afirma que *o lugar desprivilegiado do passado na sociedade é uma consequência e uma condição da tecnologia*, consequência do tipo de desenvolvimento e articulação da tecnologia na vida comum. O lugar desprivilegiado do passado é uma consequência das barreiras de apropriação e uso das coisas no capitalismo avançado. Essa constatação parte da suposição de Benjamin de que o capitalismo é um fenômeno essencialmente religioso que, no entanto, não se alimenta dos conteúdos da tradição.

Com base nas tendências cristãs ortodoxas Benjamin elabora a teoria de que o capitalismo se desenvolveu como parasita do cristianismo. O capitalismo tem uma estrutura religiosa, e essa formação não teria sido condicionada pela religião, mas seria sim um *fenômeno essencialmente religioso*. O capitalismo, para Benjamin (2013), seria uma religião sem dimensão teológica nem dogmática, *na qual as coisas apenas adquirem significado na relação imediata com o culto*, que passa a adquirir duração permanente. Por se tratar de uma religião essencialmente culpabilizadora e sem uma dimensão expiatória ela gera doenças do espírito próprias do capitalismo, como a intensificação da *preocupação*, angústia que seria provocada pelo estado social desarmônico na comunidade.

Para Giorgio Agamben, os dispositivos religiosos do capitalismo impossibilitam o humano de uma relação autêntica com as coisas. De acordo com o filósofo, a religião advém de uma separação entre os seres e o divino, inexistente nas sociedades antigas. Na tradição

cristã, o *sacrifício* é o dispositivo religioso que subtrai coisas do mundo, mediando a passagem do profano para o sagrado; e a *consagração* seria o dispositivo capaz de religar o divino e o terreno. O capitalismo é a religião na qual não há consagração, ou seja, não há possibilidade de religação com o divino. O consumo não poderia ser o correspondente, no capitalismo, à consagração religiosa, pois ele não tem função expiatória, e apenas intensifica a sua própria dimensão culpabilizadora, como já afirmara Benjamin.

O uso é sempre uma relação com o inapropriável. Dessa forma, a ideia de propriedade, concretiza, no capitalismo avançado, a separação completa entre o ser e as coisas. A *propriedade* é o dispositivo que desloca o uso livre dos homens para uma esfera mediada. Exercer o direito de propriedade, portanto, significaria ser incapaz de profanar. Ser incapaz de profanar significa não ter saída para o uso real das coisas, pois a profanação é o contra-dispositivo que restituiria o sagrado ao livre uso das pessoas.

A ingerência do modelo econômico na práxis comum é tratada por Giorgio Agamben como consequência da fase extrema do desenvolvimento capitalista que vivemos, caracterizada pela *acumulação e proliferação de dispositivos*.

Agamben classifica os seres em duas classes: os seres vivos e os dispositivos. A função dos dispositivos é precisamente, a de capturar o vivo, dando lugar, por meio dessa captura, aos processos de subjetivação e de dessubjetivação, ou seja, de construção de subjetividade para os seres vivos, seguida de um apagamento desses sujeitos. A consequência disso na vida política contemporânea é o desaparecimento de sujeitos e identidades reais e o triunfo da *oikonomia*, de uma pura atividade do governo que visa somente a sua reprodução, ou seja, *aquele em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser*. Para Agamben, esse processo de apagamento do sujeito é encoberto com a construção da *máscara do bom cidadão democrático, sendo este, sempre um terrorista em potencial aos olhos da máquina*.¹⁴⁰

Nem sempre a ideia de máquina foi associada à destruição e ao apagamento. Para Aristóteles, a existência de máquinas que substituíssem a ação humana iria resultar no fim

¹⁴⁰ AGAMBEN, 2006.

da escravidão. Três séculos depois, Antiphilos de Bisâncio responde ao filósofo cantando a invenção do moinho hidráulico, que liberaria as mulheres do penoso trabalho de moagem: *‘Tirai vossas mãos da mó, mulheres da moenda; dorme por muito mais tempo... Nós gozaremos a vida da Idade do Ouro.’*¹⁴¹

Já em *Chant des industriels*, canção francesa do XIX, são cantados os seguintes versos em louvor à indústria : *abrindo suas asas douradas, a indústria com cem mil braços, alegre, percorre nossos domínios, fertiliza nossas terras...ao mundo ela oferece as leis...honra a nós filhos da indústria!*¹⁴²

A máquina é um dos dispositivos multifacetados que mantém a humanidade em um estado onírico, e a possibilidade de um despertar crítico estaria presente na figura estranha do autômato, que ultrapassou os limites do seu tempo por advir e conter em si um desejo que as condições técnicas e de produção de sua época não podia satisfazer, o da máquina que se confunde, em ação e forma, com o ser humano.

Com a figura do autômato, Benjamin apresenta as Teses sobre o Conceito de História, escrita em 1940, no intuito de estabelecer uma cisão inevitável entre o olhar dialético sob a história e *as sobrevivências do positivismo* que, segundo o autor, *povoam até mesmo as concepções históricas da esquerda*¹⁴³:

Como se sabe, deve ter havido um autômato, construído de tal maneira que, a cada jogada de um enxadrista, ele respondia com uma contra-jogada que lhe assegurava a vitória da partida. Diante do tabuleiro, que repousava sobre uma ampla mesa, sentava-se um boneco em trajes turcos, com um narguileIt na boca. Um sistema de espelhos despertava a ilusão de que essa mesa de todos os lados era transparente. Na verdade, um anão corcunda, mestre no jogo de xadrez, estava sentado dentro dela e conduzia, por fios, a mão do boneco. Pode-se imaginar na filosofia uma contrapartida dessa aparelhagem. O boneco chamado “materialismo histórico” deve ganhar sempre. Ele pode medir-se, sem mais, com qualquer adversário, desde que tome a seu serviço a teologia, que, hoje, sabidamente, é pequena e feia e que, de toda maneira, não deve se deixar ver. (BENJAMIN in LOWIE, 2005. p. 41)

¹⁴¹ BENJAMIN, 2009.

¹⁴² Idem

¹⁴³ BENJAMIN apud LOWIE, 2005.

O autômato é um boneco “chamado’ materialismo histórico”. Como afirma Lowie, o uso das aspas sugere que esse autômato não é o “autêntico” materialismo histórico, mas se configura como um método que, utilizado pela ortodoxia marxista da época, *percebe a história como um tipo de máquina que conduz “automaticamente” ao triunfo do socialismo*¹⁴⁴.

Para o “materialismo mecânico” proferido pelos ideólogos da II e III Internacional Comunista,

o desenvolvimento das forças produtivas, o progresso econômico e as “leis da história” levam necessariamente a crise final do capitalismo e a vitória do proletariado (versão comunista) ou as reformas que transformarão gradualmente a sociedade (versão socialdemocrata) (LOWIE, 2005, p. 41).

No entanto, esse autômato só é capaz de ganhar a partida caso ele não seja de fato uma máquina, mas, contenha um anão corcunda escondido conduzindo a marionete, pois com um funcionamento puramente mecânico não seria possível fazer uma interpretação correta da história e conter o avanço do fascismo.

A alegoria do autômato na I Tese sobre o conceito de história foi inspirada no conto *O jogador de xadrez de Maelzel* de Edgar Allan Poe. O conto trata da história de um autômato, jogador de xadrez, apresentado em 1769 a corte de Viena e depois levado em turnê pelos Estados Unidos pelo inventor vienense, Johann Nepomuk Maelzel. O escritor descreve o autômato de Maelzel como uma figura *vestida no estilo turco e segurando um cachimbo na mão esquerda*¹⁴⁵. Uma das hipóteses traçadas para explicar o motivo de o autômato sempre vencer as partidas, é que um anão, previamente escondido, movimentava a máquina.

¹⁴⁴ LOWIE, 2005, p.41

¹⁴⁵ BENJAMIN in LOWIE, 2005, p.41

Para Michael Lowie, a conclusão filosófica do conto de Poe é a de que *é absolutamente certo que as operações do autômato são reguladas pelo espírito e não por alguma outra coisa*.¹⁴⁶ Dessa forma, a relação entre a história narrada por Poe e a Tese de Benjamin é a de que apenas uma força oculta, um espírito messiânico ou um anão corcunda, poderia conduzir o autômato e o materialismo histórico para a vitória no xadrez e para uma interpretação adequada da história.

Na acepção de Benjamin, teologia e materialismo histórico trabalham em complementaridade dialética na tarefa de interpretar o passado e agir no presente. De acordo com análise de Lowie, esse caráter não-hierárquico de complementaridade transparece na primeira tese, na dupla relação entre o anão e o autômato. O anão corcunda é, ao mesmo tempo, um mestre do xadrez que manipula a máquina como um instrumento, como também o autômato está “tomando” o anão teológico de serviço, instrumentalizando-o em uma ativação espiritual.

O caráter messiânico em Benjamin não significa literalmente a espera de um messias, mas diz respeito a uma concepção de tempo. O tempo messiânico é o tempo da espera, onde todo momento é o momento do Messias. Significa a inserção em uma percepção temporal em que o hoje é sempre o dia em que as possibilidades acontecem. O messias não é uma pessoa que vem, mas a força acumulada dos oprimidos de outrora. Alinhado a essa força messiânica, o materialismo histórico deveria então

identificar no passado os germes da história, capaz de levar em consideração os sofrimentos acumulados e de dar uma nova fase às esperanças frustradas, de fundar um outro conceito de tempo-agora; caracterizado por sua intensidade e brevidade. (LOWIE, 2005. p.45)

A associação entre marxismo e teologia no materialismo histórico de Benjamin é comparada, por Lowie (2005), com os pressupostos da *Teologia da Libertação* na América Latina, movimento teológico da igreja católica latino-americana difundida nas

¹⁴⁶ LOWIE, 2005. p. 42.

comunidades de base e nas pastorais populares, e que teve papel na revolução sandinista na Nicarágua (1979), no crescimento da guerrilha na América Central (El Salvador, Guatemala), na formação do Partido dos Trabalhadores e no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e na eclosão das lutas indígenas em Chiapas, no México. De fato, a maior parte dos movimentos sociais e políticos rebeldes latino-americanos durante os últimos trinta anos tem a ver, em diferentes graus, com a Teologia da Libertação.¹⁴⁷

Segundo os documentos latino-americanos da teologia da libertação compilados e analisados pelo chileno Roberto Muñoz, o movimento que se tornou hegemonia na base social da igreja latino-americana significou um *protesto contra a excessiva valorização da riqueza, prestígio e conforto*, considerados “valores” da civilização de consumo. De acordo com os documentos, o comprometimento com os oprimidos significa *não apenas solidarizar-se efetivamente com os problemas e esperanças dos mais pobres; significa também tomar partido pelos explorados*.¹⁴⁸

As observações que ocorrem com maior insistência nos documentos são precisamente as que assinalam a impossibilidade em que se encontram as maiorias de participar nas decisões que afetam a sociedade, de ser verdadeiros sujeitos de seu destino. Denuncia-se a impossibilidade de exercer iniciativa e responsabilidade; a ausência de participação na empresa e a dependência despersonificante dos trabalhadores, transformados em ‘máquinas de produção’ e ‘animais de carga’; a marginalização das maiorias, não apenas com relação aos bens e serviços da sociedade, como das decisões comuns, inclusive das que mais diretamente as afetam, de tal modo que a democracia, para eles, não passa de mera palavra.

Todos esses problemas desbordam amplamente tanto a esfera econômica quanto a problemática específica dos países subdesenvolvidos. Ao pôr a tônica sobre eles, a denúncia cristã na América Latina vai muito além das ideias de “subdesenvolvimento”, correntes nos países desenvolvidos ao olharem o “terceiro mundo” e poderia, por sua vez, suscitar nos “dois primeiros mundos” uma incômoda interrogação sobre o âmbito da liberdade e participação criadora que deixam ao homem as próprias sociedades industriais, mesmo em meio à sua abundância. (MUÑOZ, 1976. p. 40)

¹⁴⁷ MUÑOZ, 1976. p. 36

¹⁴⁸ Idem.

A ausência de uma tomada de posição como essa pelo Vaticano, com seguida repressão - que levou ao processo de desmobilização das comunidades de base da igreja na América Latina -, era a razão do argumento de Pier Paolo Pasolini, em seus artigos no jornal *Corriere della Sierra*, de que as últimas escolhas da igreja romana, na aceitação da ideologia fascista e, após sua derrota, na aceitação da *ideologia hedonista do consumo*, intensificariam o processo de perda de expressividade da igreja católica no mundo. Para Pasolini, essa última escolha evidenciava não apenas uma mudança de valores como também uma mudança antropológica nas camadas médias da sociedade italiana, e que se tornaria cada vez mais um fenômeno de normalização cultural global:

as camadas médias mudaram radicalmente – eu diria mesmo antropológicamente. Os seus valores positivos já não são os caceteiros e clericais, mas sim os valores da ideologia hedonista do consumo e da conseqüente tolerância modernista de tipo americano (tolerância falsa porque na realidade nenhum homem jamais teve de ser tão normal e conformista como o consumidor). Foi o próprio Poder – através do desenvolvimento da produção de bens supérfluos, da imposição do frenesi do consumo, da moda, da informação (sobretudo, de maneira imperiosa, a televisão) – que criou esses valores(...) (PASOLINI, 2006, pg.30)

(...)

A aculturação do centro consumista destruiu as diversas culturas do Terceiro Mundo. O modelo cultural oferecido a todos os habitantes do globo é único. (...) A conformidade com esse modelo verifica-se no corpo e no comportamento. É aí que vivem os valores, ainda por exprimir, da nova cultura da civilização de consumo, ou seja, do novo e o mais repressivo totalitarismo que jamais se viu. (PASOLINI, 2006, pg.44)

O que preocupa Pasolini é a consolidação de um “novo Poder”, uma forma total de fascismo, em que a *distinção e a unificação histórica cederam o lugar a uma normalização que realiza quase miraculosamente o sonho inter-classista*¹⁴⁹ do velho fascismo. Uma normalização cultural que transforma *camponeses e lumpemproletários em pequenos burgueses* em seu *frenesi de aplicar até ao fundo o Desenvolvimento: produzir e consumir*¹⁵⁰.

¹⁴⁹ PASOLINI, 2006.

¹⁵⁰ PASOLINI, 2006.

Uma das características principais desta igualdade no exprimir-se vivendo é a tristeza. Uma tristeza física profundamente neurótica que depende de uma frustração social. (...) A condição camponesa ou lumpemproletária era capaz de exprimir, nas pessoas que a viviam, uma certa felicidade real. Hoje – com o Desenvolvimento – esta felicidade perdeu-se. Isto significa que o Desenvolvimento não é de maneira alguma revolucionário, nem sequer quando é reformista. (PASOLINI, 2006, pg. 52-53)

O filme *Teorema*, de Pasolini, inicia-se com uma cena de tumulto na entrada de uma fábrica. Cinegrafistas e pessoas da imprensa entrevistam um grupo de operários, que recebem a notícia de que o proprietário havia passado o controle da fábrica para os trabalhadores. A pergunta de um repórter fica sem resposta: “a concessão da fábrica para vocês, operários, não os transformam em burgueses?”

A conclusão das *Cartas Luteranas*¹⁵¹ de Pasolini é que, na narrativa burguesa, não há espaço para um exercício verdadeiro de alteridade mas somente normalização. Para Pasolini, a sujeição da vida ao desenvolvimento da máquina é um problema de ideia de história, o problema de pressupor que a narrativa da história não é nem pode deixar de ser mais nada senão a narrativa burguesa, e de que, a cultura campesina, a cultura operária, a cultura de povo e a cultura das classes pobres, devem sempre ser substituída pela cultura burguesa.

¹⁵¹ Conjunto dos ensaios escritos por Pasolini para o jornal *Corriere della Sierra* em 1974 e 1975.

as contradições são a esperança.

(Bertold Brecht)

*(...) e lhes deram conselhos capazes de destruir
a população de uma cidade inteira.*

(em *Écue-Yamba-Ó* de Alejo Carpentier)

CAPÍTULO VI - O narrador no país da técnica.

No romantismo alemão, a flor azul é o símbolo da nostalgia pelo infinito, presente no romance *Heinrich von Ofterdingen* (1802) de Novalis. Uma nostalgia burguesa que se torna produto dialetizado pela promessa tecnológica. Benjamin afirma que não caberia mais sonhar com a flor azul: *quem hoje acorda como Heinrich von Ofterdingen terá perdido a hora.*¹⁵² Como propõe Miriam Hansen, o país da flor azul é a terra da tecnologia. Acordar como Novalis hoje não é exclusivo àqueles que sonham com a flor azul. A proliferação de dispositivos e a midiatização da realidade revela a vida como um produto infinito dentro de um ciclo globalizado de consumo de aparências.

Boris Groys acredita que o excesso de máscaras e avatares sirva justamente para nos manter a salvo do excesso midiático. Desvelar as transparências das *media* e manipular a técnica como potência do humano é o que propõe Agamben, quando fala da necessidade de uma não-ação, que torne inoperativa as funções pragmáticas dos sentidos, da palavra e da política.

O narrador, as *Teses sobre o conceito de história* e o ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* são três obras fundadoras para se pensar a encruzilhada do artista contemporâneo nessa atualidade mediada pelo consumo e imobilizada pelo desenvolvimento tecnológico.

A perda da experiência e a destruição do passado estão em movimento dialético no pensamento benjaminiano. A expropriação da experiência é logo expropriação de uma rememoração autêntica. Em direção contrária a isso o historiador deve **constituir uma experiência com o passado**. Ou seja, o historiador materialista, colecionador de ruínas enraizado na experiência coletiva dos vencidos, - como evocado na narrativa das Teses sobre o Conceito de História -, deve tomar para si a tarefa do narrador.

Se nos lembrarmos de que o termo *Geschichte*, como história, designa tanto o

¹⁵² No artigo *Traumkitsch* (1927). Consultado em: BENJAMIN, 2012.

processo de desenvolvimento da realidade no tempo como o estudo desse processo ou um relato qualquer, compreendemos que as teses ‘Sobre o conceito de história’ não são apenas uma especulação sobre o devir histórico enquanto tal, mas uma reflexão crítica sobre nosso discurso a respeito da história (das histórias), discurso esse inseparável de uma certa prática. Assim, a questão da escrita da história remete às questões mais amplas da prática política e da atividade da narração. (GAGNEBIN, 2009 pg.7).

A teoria da literatura de Benjamin, situada na perda da experiência e da narração clássica aparenta colocar em contradição, como sugere Jeanne Marie Gagnebin a sua teoria da historiografia materialista, *definida como retomada e rememoração salvadoras de um passado esquecido*.¹⁵³ Em *História e Narração em Walter Benjamin*, Gagnebin propõe que o debate benjaminiano sobre o conceito de história seja abordado a partir da questão do que é contar uma história, trabalhando *o núcleo narrativo comum à história como processo real, à história como disciplina e à história como narração*.¹⁵⁴ A aparente oposição entre o fim da narração e as possibilidades da história é, para Gagnebin, um paradoxo

ao mesmo tempo filosófico e narratológico, que sustenta a reflexão posterior de Benjamin e que poderia ser determinada, numa primeira aproximação, como a tensão paradoxal entre o reconhecimento lúcido do fim das formas seculares de transmissão e comunicação, do fim da narração, e a afirmação enfática da necessidade política e ética da rememoração, portanto da necessidade de uma outra escritura da história. Paradoxo característico da modernidade e sua virulência está ligada às contradições do capitalismo avançado. No entanto, ele descreve mais que uma configuração histórica bem-determinada. Esse paradoxo nasce de uma exigência contraditória de memória, de reunião, de recolhimento, de salvação e, inversalmente, de despedaçamento, de destruição alegre (GAGNEBIN, 2009. p.6).

A importância da rememoração para a constituição do sujeito é aquela mesma da narração. Musa da poesia épica, a rememoração representa a *retomada salvadora pela palavra* ou pela imagem *de um passado que, sem isso, desapareceria no silêncio e no esquecimento*¹⁵⁵.

¹⁵³ GAGNEBIN, 2009.

¹⁵⁴ Idem.

¹⁵⁵ GAGNEBIN, 2009

O que aparenta ser uma luta contra o esquecimento, como colocado por Heródoto em sua *História* - narrar o relato da guerra entre gregos e persas para *evitar que os vestígios das ações praticadas pelos homens se apagassem com o tempo*¹⁵⁶ -, se compreende como cumplicidade, como na *Odisséia* de Homero. O fato de a viagem de retorno de Ulisses ser uma “odisséia” digna de ser lembrada é justamente por conta das intempéries que o acometeram, entre elas, seu próprio esquecimento de que deveria retornar, como quando passa um ano na Circe. Ele é impelido a voltar, e também esse retorno é essencial para que seja feito o relato. Justamente por conta de uma dinâmica de retorno, a lembrança pressupõe suas perdas.

Como afirma Gagnebin, *também a ideia de memória involuntária, a que retorna sem que se tenha intencionado, descrita por Benjamin no ensaio sobre Proust, pode ser entendida como mais próxima do ato de esquecer do que do de lembrar*. O esquecimento aparece em Benjamin como um princípio produtivo inserido em *uma dinâmica de retomada e apagamento do real*. E a narração é então composta por uma trama em que a ausência se entrelaça com o que resta em um movimento de *recolhimento e dispersão. Movimento mesmo da linguagem, onde as coisas estão presentes porque não estão aí enquanto tais, mas ditas em sua ausência*.¹⁵⁷

O tema da restauração, da restituição ou da apokatastasis volta várias vezes na obra de Benjamin; indica, certamente, a vontade de um regresso, mas também, e inseparavelmente, a precariedade deste regresso: só é restaurado o que foi destruído (...) A restauração indica, portanto, de maneira inelutável, o reconhecimento da perda, a recondução de uma ordem anterior e a fragilidade desta ordem (GAGNEBIN, 2009. p.14).

Os obstáculos inerentes à formação de um relato aparece em Nikolai Leskov - fundamental na trama da teoria da narração de Benjamin - na figura cômica da embriaguez. No conto *expele-diabo*, o narrador Leskov relata a ocasião em que teria

¹⁵⁶HERÓDOTO, 2001.

¹⁵⁷GAGNEBIN, 2009.

participado, por intermédio de um tio seu, do ritual de expele-diabo, que, segundo o narrador, pode ser visto somente em Moscou e só com muita sorte ou com o especial favor dos mais veneráveis anciões. Seu relato é feito com o adendo prévio de que ele teria se sentido intimidado com o ambiente - na ocasião em que ocorrera o ritual - e apressou a se embriagar, dessa forma, não se lembra e nem consegue descrever tudo aquilo que teria transcorrido na noite.

O narrador é um ensaio da década de 1930 em que Benjamin faz considerações sobre a relação entre a perda da experiência compartilhada - que seria oriunda de uma memória comum perpetuada pela tradição -, e as formas de comunicação, centrando sua análise na obra literária de Nikolai Leskov e na distinção entre o romance e a informação da forma épica da narração.

Nikolai Leskov é, para Benjamin, o escritor que carrega os exímios traços que caracterizam o narrador tradicional. Quanto mais percebemos esses traços ao ler a obra literária do autor russo, mais nos percebemos distantes dessa forma de transmissão da história e da experiência. A sabedoria estaria tecida na obra de Leskov através do enraizamento na experiência comum do povo, de tradição comunitária, traduzida como conhecimento na forma do relato, na transmissão de histórias narradas sob túmulos, como em *O artista de topetes*¹⁵⁸, do escritor russo.

É no caráter intuitivo da narração clássica que se aloca a questão da experiência, essa sempre, acidental. Na tese aristotélica de redução da experiência à memória, a intuição ocupa um lugar central na atividade de rememoração. O conhecimento sensível possui uma natureza intuitiva e sua repetição reverbera a experiência tecida pela memória. O processo que vai das sensações à experiência é - para Aristóteles - *puramente acidental*¹⁵⁹. No renascimento, a experiência como intuição sensível significou um limite no racionalismo; no entanto, como afirma Agamben, *a expropriação da experiência estava implícita no projeto fundamental da ciência moderna*¹⁶⁰.

¹⁵⁸ LESKOV, 2012.

¹⁵⁹ ABBAGNANO, 1962.

¹⁶⁰ AGAMBEN, 2005.

A experiência que se nutre de uma comunidade enraizada, não advém do extraordinário mas do cotidiano. Em diálogo com a imagem do sujeito emudecido nos campos devastados da primeira guerra feita por Benjamin para figurar a impossibilidade de tradução da experiência da guerra moderna em conhecimento transmissível, em *Infância e História*, Agamben indica que o *dia a dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência*.¹⁶¹

A experiência tem seu correlato não no conhecimento, mas na autoridade (...) Ao contrário, o que caracteriza o tempo presente é que toda autoridade tem o seu fundamento no “inexperienciável”, e ninguém admitiria aceitar como válida uma autoridade cujo único título de legitimação fosse uma experiência (AGAMBEN, 2014, p.22-23).

A comunidade da experiência conta com a *inserção do narrador e do ouvinte dentro de um fluxo narrativo comum e vivo*.

Quando o fluxo narrativo comum se esgota, porque a memória e a tradição comuns já não existe, o indivíduo isolado, desorientado e desaconselhado, reencontra então seu duplo no herói solitário do romance, forma diferente de narração que Benjamin, após a teoria do Romance, de Lukács, analisa como forma característica da sociedade moderna burguesa (GAGBENIN in BENJAMIN, 2012. p. 10).

O contraste da forma tradicional do romance com a antiga narração aparece na falta de transparência dos procedimentos literários do romance no modo de exposição da narrativa; o caráter ilusório de aproximação da realidade, *a sensação consistente de realidade e autenticidade entre o mundo fictício do romance e o mundo real*¹⁶².

O paradoxo do romance é caracterizado por Orhan Panuk, em *O romancista ingênuo e o*

¹⁶¹ AGAMBEN, 2014.

¹⁶² PANUK, 2011.

*sentimental*¹⁶³, como os estados contraditórios do leitor, de dar uma credibilidade excessiva para um mundo fictício, ao mesmo tempo que tem alguma consciência de que esse mundo difere da realidade.

Benjamin figura as histórias contidas nos romances como combustíveis fugazes para a fogueira de cada um, uma matéria calorosa que nos distrai de nosso abismo comum. Os romances são devorados pelo leitor ávido por algo que o preencha, e por trás da lógica narrativa, do encadeamento causal e do destino final dos personagens, não teria muita coisa traduzível em experiência comum. O procedimento pouco opaco do romance demanda uma condução razoável ao destino final dos protagonistas e da trama.

No caso da narração, normalmente o sentido não está na história em si mas em onde ela pode levar; em casos como o da parábola, o destino dos personagens é menos importante que o ensinamento a qual ela se remete. A narração percorre um traçado no qual o fim é como qualquer pausa ou ponto final da narrativa; ela se desenvolve em variantes e vínculos distintos e assim tem seu sentido atualizado na vida.

O romance não contém a função prática da narração clássica. O caráter artesanal da narração, de ritmo lento e orgânico, que não são estreitados por limites e margens delimitadas e se alastram para a vida do ouvinte como sabedoria. Sabedoria que, para Benjamin, é o *lado épico da verdade*.

A narração permanece em aberto, liga-se continuamente a outras histórias simplesmente a partir da instituição de alguém que as conte, uma Sherazade. A pedagogia da narração se dá, como tradução de uma experiência com o comum, através de sua continuidade no curso da vida daquele para a qual ela é transmitida. Segundo Gagnebin, a tarefa do narrador é

dar forma à imensa matéria narrável, participando assim da ligação secular entre a mão e a voz, entre o gesto e a palavra. O caráter de comunidade entre vida e palavra apoia-se na organização pré-capitalista do trabalho.(...) Os

¹⁶³ PANUK, 2011.

movimentos precisos do artesão, que respeita a matéria que transforma, tem uma relação profunda com a atividade narradora. (GAGBENIN in BENJAMIN, 2012. p. 10-11)

A forma romanesca já seria conhecida desde os tempos antigos mas a condição para sua consolidação como hegemonia na literatura advém do desenvolvimento da imprensa, ou seja, do texto escrito. A narração advém da oralidade, pressupõe um caráter intuitivo e uma dimensão espacial; é oriunda de uma construção narrativa que toma corpo através da voz, e assim, se depara diante de um abismo a cada encadeamento de palavras e frases, a cada respiro dado.

O problema do romance é similar ao problema da informação como forma de comunicação: são aparelhos que ocultam seus códigos ideológicos. Aparelhos que, por vezes, atuam no sentido de integrar *o processo da vida social na vida de uma pessoa, justificando de um modo extremamente frágil as leis que determinam tal processo*¹⁶⁴.

Com a consolidação da burguesia destacou-se uma forma de comunicação que, por mais antigas que fossem suas origens, nunca havia influenciado decisivamente a forma épica. Ela é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora que ele, e, de resto, provoca uma crise no próprio romance. Essa nova forma de comunicação é a informação. (BENJAMIN, 2012. p.218)

A informação é *tão estranha à narrativa* por aspirar a uma verificabilidade imediata. A origem da narrativa está no saber que vem de longe – *seja espacialmente, das terras estrangeiras, ou temporalmente, da tradição* –, sua autoridade provém de sua distância e não da aproximação e pretensa nitidez e clareza do ocorrido. Com o desenvolvimento da imprensa passa a ser necessário que os relatos soem plausíveis, os afastando cada vez mais do espírito da narração. *Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação tem uma participação decisiva nesse declínio*¹⁶⁵.

¹⁶⁴ BENJAMIN, 2012

¹⁶⁵ Idem.

A cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão para tal é que todos os fatos nos chegam impregnados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece é favorável à narrativa, e quase tudo beneficia a informação. Metade da arte narrativa está em, ao comunicar uma história, evitar explicações (BENJAMIN, 2012 p. 219).

Benjamin atentou, em meados de 1930, para um problema essencial, a própria forma como o relato toma corpo e é oferecido às pessoas através da imprensa. No entanto, os meios de comunicação se tornam mais efetivos e onipresentes na medida em que a reprodução técnica e a eletrônica se desenvolvem. Os problemas da informação intensificam com o processo cada vez mais preponderante de sujeição da imprensa ao mercado financeiro. Canclini lembra que estudos críticos sobre a mídia, de décadas atrás, *já mostravam que o jornal não é um lugar a partir do qual um grupo de jornalistas informa os cidadãos, mas onde uma massa de clientes é vendida a empresas publicitárias.*¹⁶⁶

Atualmente, um repertório de atores mais variados que o do periódico tradicional, faz com que nos jornais e canais de televisão predominem *cenários de entretenimento (incluindo os noticiários), recursos para mudar a orientação do voto, para humilhar políticos incômodos mediante vídeos-escândalos e acumular lucro de todas as procedências.*¹⁶⁷

No ensaio sobre a reprodutibilidade técnica Benjamin escreve sobre a repercussão das mudanças no modo de exposição, advindas das novas técnicas de reprodução da imagem, no plano político. A consequência é o esvaziamento do espaço público (*esvaziam o parlamento da mesma forma que as câmeras de filmar esvaziaram os teatros*¹⁶⁸) e a crise de representação dos governantes, que seriam fatores da crise da democracia burguesa.

¹⁶⁶CANCLINI, 2014. p.158-160

¹⁶⁷ CANCLINI, 2014.

¹⁶⁸ BENJAMIN 2012.

O rádio e a televisão modificam não só a função do intérprete profissional mas também a daqueles que representam a si próprios diante desses dois veículos de comunicação, como é o caso dos políticos. O sentido da transformação é semelhante para o artista profissional e para o governante. Seu objetivo é expor certos desempenhos, de modo que possam ser verificados e adotados sob determinadas condições sociais. Daí resulta uma nova possibilidade de escolha, da qual emergem como vencedores as estrelas e os ditadores (BENJAMIN, 2012. p. 37).

Os vencedores da cultura midiática brasileira são os homens de negócios de tipo americano, ocidentalizados, sóbrios e sem paixão, como mostra Jesse Souza¹⁶⁹, expondo a predominância do patrimonialismo na formação da crítica cultural brasileira. *É de fato por ser perfeitamente pragmática que a publicidade na televisão representa o momento oportunista da nova ideologia hedonista do consumo: e por isso é extremamente eficaz.*¹⁷⁰ Era o que previa Pasolini ao falar sobre a tendência de normalização cultural nos ditos países “subdesenvolvidos” a partir da hegemonização da ideologia das culturas modernas do centro.

O bombardeamento ideológico televisivo não é explícito: está todo nas coisas, todo indireto. Mas nunca um modelo de vida pode ser propagandeado com tanta eficácia como através da televisão. O tipo de homem ou mulher que conta, que é moderno, que se tem de imitar e realizar, não é descrito nem elogiado: é representado! A linguagem da televisão é por natureza a linguagem físico-química, a linguagem do comportamento. Que portanto é autenticamente mimada, sem mediações, na linguagem físico-química e na linguagem do comportamento na realidade. (PASOLINI, 2006. p. 50-51)

Assim como Benjamin prevê o fim da narração na era da informação, Pasolini afirma, em meados de 1970, que os expressivos dialetos italianos, ricos em inventividade, estão cada vez mais afastados no tempo e no espaço. Um empobrecimento na expressividade da linguagem decorrente de uma redução de toda língua ao pragmatismo da língua comunicativa. A esterilização da linguagem verbal, transmutada na linguagem técnica empresarial, faz com que a linguagem do comportamento (físico e mímico) propagada

¹⁶⁹ SOUZA, 2015.

¹⁷⁰ PASOLINI, 2006.

pela televisão, assumiu decisiva importância no processo ideológico de normalização cultural.

No célebre discurso contra os cabelos grandes, Pasolini se assusta com a linguagem dos cabelos longos que, segundo ele, não representa uma contracultura nem na aparência, pois impõe a antiga distinção burguesa entre os “modernizados” e os “arcaicos subdesenvolvidos” através da presença física, limitando qualquer forma de comunicação real, criando um abismo entre aquilo que será imposto a todos do globo terrestre e o que será destruído.

O discurso dos cabelos grandes foi publicado no jornal *Corriere della Sierra* em janeiro de 1973. Em abril, Pasolini inicia as filmagens das *Mil e uma Noites* no Irã, viajando em seguida para Iêmen, Eritreia, Afeganistão e depois para o Nepal. O objetivo de filmar no interior dessas regiões era tentar uma representação autêntica das narrativas pré-capitalistas das Mil e uma Noites. Autênticas no sentido de serem protagonizadas em lugares e por comunidades e pessoas de culturas que ainda não tinham o seu comportamento e a sua organização social condicionadas pelo que o cineasta define como: bombardeamento ideológico das cultura capitalista ocidentalizada. Por isso a escolha de pessoas comuns da região para atuar, como Fessazion Gherentiel, o garçom de um pequeno bar, segundo Pasolini: uma *aparição esplêndida, o sorriso explodindo em seu rosto como uma luz silenciosa*.¹⁷¹ E também por isso a escolha de convidar jovens italianos suburbanos que, no critério de Pasolini, ainda expressavam uma certa jovialidade autêntica e não-burguesa, como Franco Metti, que atuou como *Nurudin* em Mil e uma Noites. Dois anos depois, Metti aparecia novamente nas filmagens de Saló, dessa vez como uma inocente vítima da perversidade da classe político-financeira italiana.

Em seus artigos publicados no *Corriere della Sierra*, de 1973 a 1975, Pasolini se desesperava com a impossibilidade de reação a um *Desenvolvimento* que apagava os valores do imenso universo camponês e operário: *universo transnacional na cultura, e internacional na opção marxista*.¹⁷² No mesmo período, produziu as três obras da

¹⁷¹ PASOLINI apud DIDI-HUBERMAN. 2011.

¹⁷² PASOLINI, 2006.

chamada Trilogia da vida (Mil e uma noite, Contos de Canterbury e Decameron) que representam a potência da vida, do gesto, da imagem e do povo frente à supressão das genuínas aspirações das pessoas, suprimidas por um novo poder que aplica sem limites a máxima *produzir e consumir*. A *Trilogia da vida* de Pasolini representa um tributo à oralidade através de uma poética das imagens, do corpo e do gesto. Demonstra a vontade de uma cultura da oralidade dentro da nossa sociedade mediada por imagens, e a existência de fissuras que rasgam o desenvolvimentismo contemporâneo.

A cultura da oralidade aparece como fissura no desenvolvimento técnico da imprensa, no caso da imprensa paraguaia do século XIX, na época da Grande Guerra. Os jornais populares paraguaios incorporavam formas literárias aptas para a leitura em voz alta, como fábulas, brincadeiras e poesias satíricas que, por serem escritas nas cadências musicais do guarani, reforçavam a voz falada. Essas formas são adaptações de formas orais que anulavam a distância entre o texto escrito e o mundo do leito e eram comumente lidas por grupos de soldado.

Outra fissura no desenvolvimento técnico é a *Primeira audição de obras criadas com linguagem oral* (1966), apresentada no Instituto Di Tella, Eduardo Costa e Roberto Jacoby propõem um retorno à oralidade a partir da técnica de reprodução da voz:

Propomos um novo gênero, que aplica nas obras realizadas a partir da linguagem oral, os mesmos princípios da criação literária. Sobre a base de fragmentos de linguagens vivas captadas com gravador, criamos junto Juan Risuleo obras “literárias” para serem ouvidas. O gravador funciona, ao armazenar a linguagem que depois vai ser usada para formar a obra, como uma memória objetiva e exterior do artista.

Assim se recuperaria para a literatura toda a riqueza da linguagem oral (os tons de voz, a idade e o sexo de quem fala, talvez até sua classe social) que se perdem ao trabalhar com a linguagem escrita.

(Eduardo Costa e Roberto Jacoby através do Centro de Experimentação

Audiovisual Del Instituto Di Tella, 1966. Consultado em: ALONSO, 2011).

A mudez e o conformismo a que parecem destinar as notícias da imprensa aparecem na obra *Nosotros no sabemos*, de Leon Ferrari, coleção de recortes de jornais argentinos que noticiam a aparição de cadáveres nas margens do rio da prata e no entorno de Buenos Aires. “Nós não sabíamos” era a justificativa que dava o cidadão comum sobre os desaparecimentos e a tortura durante a ditadura argentina (1976-1983).

Cerca de 40 anos após Pasolini ir para o interior do Afeganistão atrás de locações para as *Mil e uma Noites*, o artista Francis Alys se incrusta no país como artista de guerra, acompanhando batalhões das forças britânicas de ocupação. Ele se propõe a tarefa de tentar representar a guerra do Afeganistão sem estigmatizar o povo árabe e nem banalizar a violência. A instalação construída com espingardas feitas de carretéis de filme 16mm, parte da série *Reel/Unreel* produzida a partir dessa experiência, mostra a dificuldade da tarefa.

Outra peça da série de Alys é um mapa do Afeganistão em que o artista pinta, no seu centro, barras de cor como as que apareciam na televisão quando não havia uma transmissão no ar. Raras nos dias de hoje, em que não há momentos em que nada está sendo transmitido, essas barras de cor serviam como forma de checar os canais de cores e a qualidade da transmissão analógica. Essas barras de cor se repetem nas várias pequenas pinturas expostas na instalação, com representações e colagens com recortes de revista.

As pinturas de barras de cor de televisão dão lugar a outras em que blocos monocromáticos ou bicromáticos são sobrepostos a uma roda soldados, a um helicóptero, a uma criança de bicicleta e a uma mulher de burca. Esses blocos de cor reaparecem em desenhos, escritos e esquemas em uma vitrine, onde se vê uma fotografia em que um distintivo de duas cores é circulado no uniforme de um soldado britânico.

Os blocos de cor nas pinturas são referências e essas insígnias distintivas que os comandos ingleses ostentam no ombro para efeitos de reconhecimento tático, conhecidos como TRF

(Tactical Recognition Flash). A percepção de Alys é que os efeitos desses detalhes vão além do reconhecimento tático e operam a identidade do combatente como um corpo bélico. De acordo com o curador Cuathemoc Medina, as ilustrações de Alys mostram a linguagem das insígnias como linguagem pictórica abstrata:

Como as barras de cor da televisão, dão testemunho do modo em que as linguagens da pintura abstrata deixaram de desafiar de forma intransigente a convenção visual, para se tornar expressões de um sistema social cujas ações e consequências são cada vez mais anônimas e técnicas, ou melhor, cabalmente abstratas. (CUAHEMOC, Medina. Texto de parede. Havana, 2016)

Mesmo que documentadas excessivamente na forma de informação, a ausência de uma voz e a dificuldade da escuta parecem condenar ao silêncio as tragédias contemporâneas. O trabalho “As más notícias” de Marilá Dardot mostra a diluição da linguagem técnica que arquiva o documento diário do sofrimento humano. Um vídeo em que uma mulher escreve, sobre um muro de concreto, manchetes de jornal do dia 8 ao dia 31 de janeiro de 2015, em que relatam-se notícias de violência. O enunciado é escrito com água ao invés de tinta, ou seja, antes que a frase termine o início já se apagou.

Não permanecem restos sobre o concreto. As palavras que a artista escreveu já haviam sido escritas sobre suportes mais eficientes. Por haverem sido manchetes de primeira página, estiveram em todos os jornais impressos e em todas as publicações digitais. Alguém as leu na televisão e no rádio. Desapareceram, também desses (e com esses) suportes, como se todas as superfícies de enunciação fossem de concreto e todas as inscrições fossem de água. (MELENDI, Maria. Texto da exposição “As más notícias” de Marilá Dardot. Belo Horizonte, 2015.)

O fim da narração tratado por Benjamin é a impossibilidade de transmissão da experiência tradicional pela palavra, por não haver mais uma expressão plena do sentido de *experiência comum* na coletividade humana. O *depauperamento da arte de contar parte do declínio de uma tradição e de uma memória comuns, que garantiam a existência de uma experiência coletiva, ligada a um trabalho e tempo partilhados, em um mesmo*

*universo de prática e linguagem.*¹⁷³ A queda na cotação da experiência aparece como pressuposto do pouco valor da ideia de comunidade na sociabilidade moderna. *A experiência transmitida do relato pressupõe uma comunidade de vida e de discurso que o rápido desenvolvimento econômico do capitalismo, da técnica, sobretudo, destruiu.*¹⁷⁴

A proposta de uma re-união das pessoas em uma experiência comum está na obra *comunidad* (1974) de Alfredo Portillo. O trabalho é uma serigrafia em tecido, de dimensão pouco inferior a um (1) metro quadrado, que mostra um desenho esquemático que ilustra o estado atual da sociedade gregária, no qual o homem é representado como unidade encapsulada que toma forma (se conforma) socialmente em um *aglutinamento de unidades não comunicadas entre si*. A ruptura dessa cápsula levaria a um estado utópico ideal formado por uma agrupamento dos homens em comunicação, uma comunidade de fato.

Nas obras de Benjamin, *O narrador* (1936) e em *Experiência e pobreza* (1936), é a imagem do corpo humano mudo na paisagem devastada da guerra que representa o esvaziamento de sentido da possível palavra transmitida. Para Gatti, essa imagem é apresentada por Benjamin como ponto zero para a arte do século XX.

A imagem de um corpo mudo num campo devastado pela técnica não é um ponto zero só porque a destruição provocada pela primeira guerra mundial colocou em xeque pressupostos gerais da produção artística na sociedade humana, como autonomia do indivíduo e da arte, liberdade individual e progresso, mas também porque privou o homem do uso da própria palavra para transmitir suas experiências. (GATTI, 2009. p. 138).

A conexão entre o corpo humano e a *problematização da transmissão do sentido é responsável por conferir uma nova configuração da relação entre arte, crítica e verdade*¹⁷⁵ nos textos de Benjamin dos anos 1930. O corpo humano figura como ponto convergência das questões políticas, sociais e artísticas introduzidas pelo desenvolvimento tecnológico

¹⁷³ GAGNEBIN, 2009, p.11

¹⁷⁴ GAGNEBIN, 2009.

¹⁷⁵ GATTI, 2009.

no ensaio da *Obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (1936).

O referencial do homem mudo incapaz de traduzir sua experiência em algo transmissível mostra como a pretensa autonomia da arte não era para Benjamin o estatuto que marca a distinção entre a arte da época burguesa das épocas que a precedem. A arte não autonomiza sua função social, mas se insere em um sistema mercadológico que, no curso de seu desenvolvimento, tem como centro a mídia e cujo valor artístico está vinculado ao mercado financeiro, servindo ao poder como em outras épocas. O que as vanguardas modernas mostram para Benjamin não é que servem à criação de objetos-finalidade-sem-fim, usando terminologia de Julio Plaza, e nem que assumem o lugar da propaganda política, mas que, nas palavras de Gatti, *a bela aparência não é mais a articulação entre arte e verdade*.

a articulação entre arte e verdade não diz respeito a um sentido doutrinário, de transmissão de uma determinada verdade a respeito do mundo para o público. Trata-se da problematização da constituição e transmissão de um sentido verdadeiro a respeito da realidade no cenário de transformação das condições sociais e artísticas de produção e recepção das obras (GATTI, 2009. p. 136).

Se, nas primeiras obras de Benjamin a constituição da verdade estava condicionada a aspectos da forma, ou seja, se *o sentido verdadeiro a respeito da realidade* dizia respeito à aparência da obra; nos ensaios da fase madura, o sentido está deslocado para além do objeto.

Foram as vanguardas históricas que se afastaram da perspectiva e análise da arte e da prática artística em termos majoritariamente estéticos, predominante desde Kant, invertendo essa perspectiva através da construção de *narrativas públicas, nos quais os artistas atuaram como pessoas públicas colocando no mesmo lugar de criação: artigos de jornais, textos pedagógicos, escritos, performances e produções visuais*¹⁷⁶. Transformações radicais que, para Groys, conduziram a prática artística, - do jugo estético para a poética e

¹⁷⁶ GROYS, 2014.

a auto-poética.

Longe da defesa ou mesmo do entendimento de uma autonomia da arte, o estatuto que, para Benjamin, altera significativamente a função e o modo de produção da arte na modernidade é, não o da autonomia, mas o da reprodução técnica da imagem. É a partir dessa distinção que se pauta a teoria e a crítica materialista benjaminiana.

O corpo aparece como referencial dessa crítica materialista no ensaio sobre o surrealismo, *O último instantâneo da inteligência européia*, em que o autor afirma adotar *a perspectiva crítica de um materialismo antropológico*, que, *é caracterizado com noções como ‘espaço de corpo’ e ‘espaço de imagem’*.¹⁷⁷

A ideia de um materialismo antropológico no qual convergem espaço, corpo e imagem advém do entendimento de um limite na articulação narrativa através da palavra. Limite atribuído ao declínio das formas tradicionais de narração e ao *enfraquecimento da experiência e da relação do presente com a tradição*. Segundo Luciano Gatti, o limite entre palavra e exposição artística em Benjamin é unificado em *uma dialética entre corpo e narração*, que se dá em um *contexto marcado pela discussão da função pedagógica da obra de arte*.¹⁷⁸

A apresentação de uma constelação crítica que envolve corpo, gesto, imagem, e outros elementos que interrompem a articulação do discurso narrativo, mostra que, é no próprio lugar de suspensão da narração que Benjamin propõe uma *rearticulação radical dos problemas histórico-literários legados pela tradição*.¹⁷⁹

A instauração de um narrador não é um fenômeno exclusivamente literário, mas é também o produto da articulação entre literatura e experiência histórica. A imagem do homem mudo na paisagem devastada, que volta para casa sem conseguir traduzir em palavras o cruzamento de experiência pessoal e experiência histórica coletiva, se traduz no esvaziamento de sentido da

¹⁷⁷ GATTI. 2009.

¹⁷⁸ Idem.

¹⁷⁹ Idem.

palavra transmitida, um fenômeno que não se reduz à sua importância para a prática artística, mas estende também a reflexão historiográfica de Benjamin, uma vez que escrever história também é narrá-la com a intenção de transmiti-la às gerações futuras. (GATTI, 2009. p. 138-139)

O esvaziamento de sentido na palavra transmitida conduz Benjamin à afirmação da potência do gesto e da interrupção na articulação de um *sentido verdadeiro a respeito da realidade*. O corpo aparece *como forma de figuração da relação entre arte e verdade* e dessa forma sua transmissão se dá através da construção de uma imagem. *É na figuração do gesto (...) naquilo que imagem e corpo oferecem de resistência à verbalização pela palavra que Benjamin encontra uma rearticulação da relação entre literatura e verdade.*

¹⁸⁰ O fim da narração em Benjamin, aponta para a possibilidade de desvelamento do gesto e da imagem em uma articulação dialética no espaço.

É esta mesma dialética entre de corpo e narração que determina o esforço de Benjamin para elaborar, a partir da gestualidade própria a certos aspectos do cinema mudo, uma nova concepção de arte no ensaio “a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. (GATTI, 2009. p. 28)

A história contada por Thomas Edson da execução do primeiro filme de William Dickson em sua invenção, o cinetoscópio, mostra como, em seus primórdios, a cinematografia se orientou pelo desejo de conservação do vestígio através de uma narrativa do gesto. Dickson era assistente nas pesquisas cinematográficas da Edison Manufacturing Company e dirigiu as primeiras experiências do estúdio Black Maria. Edison voltara de uma viagem à Europa, e, ao entrar em uma sala do Departamento Cinetográfico em Nova Jersey se deparou com uma pequena projeção em que Dickson aparecia na tela, *ele se inclinava, sorria, esfregava as mãos e tirava o chapéu com a mais perfeita naturalidade e graça.*¹⁸¹

o operador passa para o lado do objeto, como se a função profunda da gravação menos consiste-se em reproduzir a aparência dos corpos do que em

¹⁸⁰ Idem.

¹⁸¹ EDISON apud MICHAUD, 2013.

conservar seu vestígio, menos em oferece-la ao olhar do que em roubá-la do tempo (MICHAUD, 2013. p. 52).

Em suas primeiras experiências, a fotografia e o cinema se tornam testemunhos do processo histórico no qual estavam inseridas. Para Benjamin isso lhes conferem um *significado político oculto*. Um significado político oculto pode ser percebido em dois dos primeiros filmes de Dickson, *Dança dos búfalos* e *Dança Sioux dos fantasmas*.

Dança dos Búfalos mostra cinco índios em trajes ritualísticos, dois deles estão sentados tocando tambor enquanto os outros três executam uma dança de guerra. Os dançarinos começam a se movimentar após o início da gravação, no entanto o plano sequência se interrompe antes de eles cessarem a dança, um corte abrupto que deixa o filme sem um fim. Como observa Michaud, em contraste com o tapete branco do piso,

os corpos se recortam contra o fundo negro do cenário, com as pernas ligeiramente flexionadas, colados uns nos outros, num movimento de ondulação semicircular. Dois dançarinos, concentrados no movimento, olham para o interior do círculo; o último olha para a objetiva (MICHAUD, 2013 p.65).

Na *Dança sioux dos fantasmas*, dezessete índios, entre adultos e crianças, inicialmente alinhados em duas fleiras, dançam sem nenhuma divisão e nem centralização na composição,

apanhados no violento contraste entre o piso branco e as paredes pretas, sem iluminação nem sombras, a princípio os índios são figurinhas inertes, intermediárias entre os objetos e os corpos, como bonecos, antes de se animarem e se transformarem em dançarinos. O campo é abruptamente saturado de movimentos, ondulação dos membros e rotação dos corpos, que confundem a composição e dissolvem os contornos (MICHAUD, 2013 p.66).

A *Dança sioux dos fantasmas* nasceu após o genocídio dos índios pueblos do Novo

México, ocorrido como reação a uma revolta indígena em 1680, que rebelava contra a ocupação espanhola. Ela advém de uma *doutrina soteriológica de ressonâncias políticas e bélicas, segundo a qual a raça indígena se reencontraria livre da dominação dos brancos, unindo vivos e mortos, quando chegasse o momento*. A dança marca um encontro cosmológico entre os representantes vivos da tradição e os que morreram em sucessivos massacres; e a gravação de Dickson foi feita apenas quatro anos após a rebelião indígena de 1890, no oeste americano, cujo esmagamento *marcaria a condenação da autonomia indígena e o desaparecimento irreversível das culturas vernáculas*¹⁸².

Um comentador, jornalista da New York Herald Tribune, que presenciara a filmagem em 24 de setembro de 1894, associa a captura dos índios pela objetiva do cinetoscópio com o massacre indígena do Oeste norte-americano, afirmando ser essa captura *um modo mais eficaz de demonstrar o poder e a supremacia do homem branco...sem que uma gota de sangue fosse derramada*¹⁸³.

A operação cinematográfica aparece no relato jornalístico como uma forma de *domesticar a energia e alienar os corpos*¹⁸⁴. E a atribuição de um significado político de etnocídio na filmagem da Dança sioux dos fantasmas, aproxima - e talvez mostre como inseparável, o nascimento da operação cinematográfica e o esvaimento de uma forma de conhecimento marcada pela *intuição imediata do mundo*¹⁸⁵.

Esse esvaimento estava contido naquilo que escreveu Benjamin quando notou, em uma fala entusiasta de Abel Gance sobre o cinema, o anúncio da maior *liquidação do valor tradicional no patrimônio cultural*:

Quando Abel Gance, em 1927, clamava entusiasticamente ‘Shakespeare, Rembrandt, Beethoven farão cinema...todas as lendas, mitologias e todos os mitos, todos os fundadores de religiões aguardam por sua ressurreição

¹⁸² MICHAUD, 2013, p.68

¹⁸³ *New York Herald Tribune* de 25 de setembro de 1894. Citado em MICHAUD, 2013, p.68.

¹⁸⁴ MICHAUD, 2013, p.65

¹⁸⁵ HEGEL apud MICHAUD, 2013, p.65

luminosa e os heróis afluem diante dos portões', ele, sem saber, nos convidava para uma grande liquidação. (BENJAMIN, 2012. p.13)

No anúncio de Abel Gance, Benjamin se refere não apenas ao resultado da operação cinematográfica por si só, mas também ao tipo de manipulação do aparato e conseqüentemente a forma de representação, de adaptação e a interpretação dos conteúdos tradicionais na indústria cinematográfica.

A substituição do público pela máquina transforma substancialmente a representação das coisas e a interpretação do ator ou daquele que aparece nas câmeras. Na cinematografia experimental de Dickson essa particularidade da operação não havia sido assimilada por completo. No entanto, com a consolidação da indústria cinematográfica através da exploração capitalista do cinema, o intérprete passa a representar *mais a si próprio diante de uma máquina do que um personagem diante do público*¹⁸⁶.

A afirmação de Walter Benjamin, em uma das notas do ensaio da Obra de arte, de que, *quando o intérprete se torna acessório, não é raro que o acessório se torne intérprete*, sugere que essa mudança transforma o próprio sujeito que representa algo ou a si mesmo frente às câmeras em aparelho. *O papel do intérprete no cinema é o mesmo de qualquer artigo manufaturado de uma fábrica*. Essa alteração seria justamente o resultado da tentativa de criar uma visão da realidade não mediada por máquinas, em que a manipulação, o caráter ilusionista da encenação e a própria operação, estejam ocultadas. *A realidade aparentemente despojada das máquinas é a mais artificial das realidades*.¹⁸⁷

Para Benjamin, a melhor interpretação cinematográfica é aquela em que a representação está reduzida ao mínimo. Ele vê então de forma positiva o cinema russo em que os intérpretes são *pessoas que representam* e não atores e personalidades condicionadas às experiências de testes da indústria ocidental do cinema.

As primeiras experiências cinematográficas mostram um relação intuitiva com a máquina,

¹⁸⁶ BENJAMIN, 2012.

¹⁸⁷ BENJAMIN, 2012.

tanto por parte dos operadores como dos que aparecem. O que se registra nos filmes de Dickson é a própria *transformação dos corpos em representação*. Os movimentos da Dança sioux dos fantasmas são as narrativas dos corpos que ali aparecem e tornam-se imagens. Os figurantes indígenas, como afirma Michaud, *instituem um lugar* e depois desaparecem; *a partir da simples inscrição da figura, remetem-nos à pura pulsação do aparecer e desaparecer*.¹⁸⁸

Ao tomar de emprestadas do universo circense a sua iconografia e encenações, o cinema reativou formas antiquíssimas de representação, depositadas na cultura dos espetáculos populares contemporâneos. Mas esse ressurgimento deveria ser efêmero, condenado desde seu aparecimento pela lógica do realismo narrativo. (MICHAUD, 2013, p. 66)

Distante do intérprete que atua como uma máquina, a dança dos índios não expressa um *estado de natureza original*, mas sim um *estado intuitivo de representação*, no qual, o genocídio dos *índios pueblo*, significado político oculto, está narrado no movimento sonâmbulo dos corpos indígenas.

O narrador e a primeira versão de *A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica* são ensaios do mesmo ano, 1936, e mostram tanto a preocupação do autor com o desmantelamento do conhecimento tradicional, a queda no valor da experiência e a impossibilidade da narração, no primeiro; como as transformações na percepção e as possibilidades artísticas surgidas com o desenvolvimento técnico moderno, no segundo.

Em carta enviada à Adorno, Benjamin aproxima os dois ensaios ao escrever que há paralelos entre *o fim da arte de contar*, no narrador e a *perda da aura*, no ensaio da reprodução técnica. Ou seja, um paralelo entre a perda da autoridade que se confere à experiência, e a perda do valor testemunhal inerente aos vetores materiais e sensoriais de um longínquo.

O lugar desprivilegiado do passado aparece como consequência da tecnologia, no ensaio

¹⁸⁸ MICHAUD, 2013, p.66

da reprodutibilidade técnica. E, em *O Narrador*, Benjamin afirma que a transformação nas formas de comunicação causadas pelo desenvolvimento tecnológico conduz à *queda na cotação da experiência* e à *privação da faculdade do indivíduo de intercambiar experiências*¹⁸⁹. A perda de uma experiência comum (*Ehrfarung*), de caráter comunitário, significa o declínio na possibilidade de uma experiência coletiva calcada no enraizamento da tradição.

O pressuposto da impossibilidade de uma experiência coletiva na modernidade tem relação com a tese do aumento no *valor de exposição* da obra artística frente à queda de seu *valor de culto*, na modernidade. As mudanças no modo de exposição das obras de arte, que, no passado servia a uma recepção individual e, com o cinema e a reprodução técnica, passa a servir a uma recepção coletiva, . O fim da narração é também o fim da distância, e dessa forma, seu declínio contrasta com a tendência de aproximação das massas.

O corte no espaço destinado à fruição distanciada das obras de arte determina a aposta de Benjamin na interrupção como distanciamento e na articulação do passado através da imagem dialética, dinamizada em uma narrativa do detalhe, sendo essa a *rearticulação radical dos problemas histórico-literários legados pela tradição*, de que fala Luciano Gatti.

O artista deve se ater tanto aos problemas da representação do passado como aos da apresentação, ao modo de exposição do relato; ou, como queria Jameson, *do movimento essencial narrativo e retórico da linguagem e da escrita através do tempo*.¹⁹⁰ Essa é a tarefa crítica a que alude Frederic Jameson, quando escreve sobre a necessidade de uma reestruturação da problemática *da ideologia, do inconsciente e do desejo, da representação, da história e da produção cultural em torno do processo “narrativa”, entendida como a função básica ou instância da mente humana*.¹⁹¹ Reestruturação que depende de um posicionamento crítico que atue na desmistificação e no desmascaramento ideológico.

Uma reestruturação que passa não apenas pela historicização dos artefatos culturais como

¹⁸⁹ BENJAMIN, 2012.

¹⁹⁰ JAMESON, 1992. p.13.

¹⁹¹ Idem.

também das formas e tecnologias. Historicizar significa politizar, tanto em Jameson como em Benjamim, que afirmara, há quase um século, que após o advento da reprodução técnica da imagem, o primado da arte passa a ser a política.

Como os loucos, nos comoveremos por vossas controvérsias.

(O Hierofante em A morta, de Oswald de Andrade)

Considerações finais

No *Museu de la lucha contra bandidos*, na cidade de Trinidad, em Cuba, conta-se a história da luta contra contra-revolucionários armados pelos EUA nos primeiros anos da revolução cubana. Os detalhados episódios são narrados a partir da disposição de objetos, peças, memoriabilia, fotografias, mapas e textos impressos em diferentes suportes dentro de vitrines verticais de madeira. Em uma das vitrines do museu, conta-se a história do ataque de bandidos contra um caserio¹⁹² de humildes camponeses, que terminou incendiado. Um texto impresso em papel, colado ao fundo da estrutura contém o seguinte escrito:

No coração da serra de Escambray rodeado de montanhas se encontra “*Polo Viejo*”, caserio habitado por humildes camponeses, que no dia 25 de janeiro de 1963 foi atacado por quarenta contra-revolucionários armados. Durante duas horas seis homens, uma mulher e uma criança defenderam com coragem o triunfo da revolução. (texto de parede. Museu de la lucha contra bandidos. Trinidad. Cuba)

Do lado esquerdo do texto há um mapa detalhando a região onde se encontrava as casas dos camponeses e as movimentações durante o ataque. O fundo da vitrine é preenchido com a fotografia de dois camponeses mortos na ocasião, e outras sete fotos do lugar após o ataque, com as vivendas destruídas e pessoas em volta. Uma grande e velha enxada rústica está dependurada com fios de nylon, entre o vidro da vitrine e o fundo. No chão da vitrine dois módulos brancos com objetos dispostos. Um dos objetos é uma jarra de vidro com a seguinte legenda em papel: *jarra pertencente a Petrona del Sol, defensora do quartel de Polo Viejo*. Ao lado da jarra, tem dois pedaços de madeira queimados e a legenda esclarece que se trata de *restos de vigas de madeira de uma das vivendas incendiadas*.

Não apenas os objetos e seus modos de exposição do Museu de la lucha contra bandidos chamam a atenção, como também no Museu Histórico de Trinidad e algumas coisas no Museu da Revolução, em Havana. A narrativa do ataque às vivendas camponesas, com a conservação e exposição (autêntica ou não) de um pequeno pedaço de madeira velha

¹⁹² conjunto de casas no campo que não constituem um *pueblo*.

parcialmente queimada é paradigmática para se pensar no caráter construtivo e na dimensão narrativa dos documentos; uma articulação em que os arquivos se mostram pelos rastros. Não há aparência de totalização entre aquelas coisas e o relato não é materializado segundo um viés objetivo.

O convívio de documentos originais e cópias xerográficas é indistinto nos museus históricos cubanos. Os textos aparecem em impressos e cópias xerográficas coladas na parede e também em sofisticadas gravações em acrílico e em vidro. O formato das fotografias é variado e o tratamento da imagem também, com frequentes ampliações e uso criativo de retículas. A história é narrada a contra-pelo. Em qualquer documento há um pressuposto para se tratar das opressões históricas do domínio europeu e estadunidense sob a América Latina. A história é politizada, e assim, atualizada. Não há uma aparência de totalização e nem de uma materialização objetiva do relato, sendo comum ler nos livros de viagem e guias de turismo que, nos museus cubanos, as peças são dispostas de forma desorganizada e as histórias são confusas e mal-contadas.

O pedaço de madeira queimado no museu de Trinidad leva a pensar sobre a forma como a História aparece nas histórias, nas coisas e na vida das pessoas. Em O narrador, Benjamin cita uma passagem de *Reencontro inesperado*, de Johann Peter Hebel, como exemplo de um entrelaçamento natural da história no fluxo da vida comum em um sentido cronológico distante do tempo mecânico dos relógios.

A história começa com o noivado de um jovem aprendiz que trabalha nas minas de Falun. Na véspera do casamento, o rapaz morre em um acidente, no fundo de sua galeria subterrânea. Sua noiva mantém-se fiel a ele além da morte e vive o suficiente para reconhecer um dia, já extremamente velha, em um cadáver encontrado em sua galeria perdida, preservado da decomposição pelo sulfato ferroso, o seu noivo. A anciã morre pouco depois desse reencontro. Ora, Hebel precisava mostrar palpavelmente o longo tempo decorrido desde o início da história, e sua solução foi a seguinte:

“Entrementes, a cidade de Lisboa foi destruída por um terremoto, e a guerra dos Sete Anos terminou, e o imperador Francisco I morreu, e a ordem dos jesuítas foi dissolvida, e a Polônia foi dividida, e a imperatriz Maria Teresa morreu, e Struensee foi executado, a América tornou-se independente, e a potência combinada da França e da Espanha não pôde conquistar Gibraltar. Os turcos prenderam o general Stein na grotta dos veteranos, na Hungria, e o

imperador José morreu também. O rei Gustavo da Suécia tomou a Finlândia dos russos, e a Revolução Francesa e a longa guerra começaram, e o rei Leopoldo II também faleceu. Napoleão conquistou a Prússia, e os ingleses bombardearam Copenhague, e os camponeses semeavam e ceifavam. O moleiro moeu, e os ferreiros forjaram, e os mineiros cavaram à procura de filões metálicos, em suas oficinas subterrâneas. Mas, quando no ano de 1809 os mineiros de Falun...” (BENJAMIN, 2012, p.224-225)

Benjamin chama a atenção para a recorrência da morte no trecho do livro de Hebel, assim como ocorre nas histórias de Sebastião Maia. Os casos narrados por Maia no Oiapoque também insere a história em um certo fluxo natural da vida. Como quando ele diz que os primeiros que ocuparam a região do Oiapoque - no contexto do estado de exceção durante o governo de Arthur Bernardes - foram presidiários, pessoas que *causavam medo à nação*, e que, *lá na frente*, no AI-5, ele mesmo foi perseguido - no regime militar instituído a partir de 1964 – quando era um jovem artista e colocou certo *contraste* em suas pinturas, que então causaram *debate*.

A história dos anarquistas Sacco e Vanzetti, que é tratada na série de serigrafias “América, Sacco e Vanzetti não podem morrer¹⁹³”, retorna nas cartas dos anarquistas do grupo do jornal A Plebe, desterrados em Clevelândia, que, assim como os dois italianos - que mantinham uma célula de produção e distribuição de panfletos anti-capitalistas – foram presos por serem trabalhadores gráficos influentes no meio operário, ou seja, por atuarem na opinião pública através da impressão de jornais, folhetos e cartazes. O que remete à potência da reprodutibilidade técnica esmiuçada por Benjamin em seu célebre ensaio de 1936. Os anarquistas de Clevelândia não tiveram o apoio da solidariedade internacional como no caso Sacco e Vanzetti, e, um dos poucos que voltaram do inferno verde, Domingos Passos, ainda chegou a ser preso, meses depois, em um ato do comitê pela liberdade dos italianos.

A tentativa dos trabalhos realizados foi pensar numa maneira de efetivação da memória histórica num sentido que desarme o senso comum e desperte as possibilidades da

¹⁹³ Série que realizei de 2011 a 2014. Fez parte da exposição *Jornal da Imagem / Imagem do Jornal* na Galeria de Arte da Cemig em 2012 e também da exposição individual *América Sacco e Vanzetti não podem morrer* no Memorial Minas Gerais em 2013. Essa série foi objeto da monografia *O mundo como o espaço em que as coisas se tornam públicas*. As imagens da série podem ser visualizadas no endereço: <https://sacoevanzettinaopodemorrer.hotglue.me/>

narrativa através dos próprios meios de apropriação do arquivo, da técnica e da mídia. No entanto, essa, que se trata de uma tarefa crítica, é articulada de acordo com a tendência artística que se considera adequada, que é a da forma inacabada, ambígua, que problematiza a gramática social e o estatuto da imagem através de sua própria aparição. Uma tendência em que as coisas não respondem a demandas objetivas, mas, se tratando de uma apropriação poética, opera em analogias e metáforas. As incontáveis possibilidades de vínculos se articulam em volta do impenetrável em que se parece constituir a matéria da memória.

A intenção é politizar a narrativa histórica sem perder de vista o caráter bruto e testemunhal dos objetos da história e seus pedaços, suas unidades de palavra e de imagem. Sem perder de vista o valor de um fragmento de madeira queimado de uma velha casa de camponeses como testemunho de uma narrativa revolucionária.

A ambiguidade da forma bruta, dos fragmentos narrativos dos documentos da cultura e o próprio caráter hermético de uma manifestação poética, ou seja, a contradição de ser uma forma aberta que tem o sentido como intermediário, conduz ao movimento, à energia de constante atualização em permeabilidade com o presente. Energia do desespero, que é a maneira de reinserção das opressões do passado na urgência do cotidiano.

A defesa do inacabado como forma de possibilidade se opõe à tendência de destruição e esquecimento do passado, da memória e da experiência pela informação e a construção de uma totalidade objetiva. Para Marx, a manifestação do inconciliável entre os interesses da classe opressora e os da classe oprimida se dá justamente na distensão dos procedimentos que justificam ao indivíduo oprimido sua inserção no mundo objetivo do trabalho, uma realidade utilitarista em que o indivíduo é reduzido a objeto. A tomada de consciência de que os interesses de classe são inconciliáveis no capitalismo e que o tempo-livre do trabalhador também é parte da economia do patronato é o que forma a classe revolucionária. Na quebra com a dinâmica objetiva do mundo do trabalho, a “massa” relaxa na “classe”, que, enquanto classe dos oprimidos atua a partir da solidariedade revolucionária, que *não é uma boa intenção do ego, mas a forma da simples existência como classe revolucionária. Ser consciente, isto é, lutar, ou seja, ser solidário ou ser objeto*

*de solidariedade*¹⁹⁴ não apenas em relação à comunidade dos vivos como também dos oprimidos de outrora, dos mortos e antepassados. Como conclui Benjamin, é a revolução - freio da “marcha da sociedade burguesa rumo ao abismo” - que desperta o lugar comum do domínio da ideologia do desenvolvimento e do consumo, e possibilita assim a emergência de uma experiência verdadeiramente comum.

Essa dissertação se ateve às questões intrínsecas a três trabalhos artísticos que foram feitos nos últimos três anos. A tradução dessas obras instalativas para o formato livro de artista foi parte do exercício de dispersão, fragmentação e construção de narrativas a partir da singularidade dos elementos e sua forma de aparição. A ideia da instalação como narração ocorreu durante o desenvolvimento dessas questões, e acredito que seja uma proposta para se trabalhar criticamente para além das obras em si, ou seja, continuar desenvolvendo essa hipótese tendo ela como objeto e não mais os trabalhos individuais e coletivos que realizei.

¹⁹⁴ CAVALLETTI, 2010. pg.73.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1962.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o Contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

ALONSO, Rodrigo. *Sistemas, acciones y procesos 1965-1975*. Buenos Aires: Fundação Proa, 2011.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: Itinerário crítico*. São Paulo: CosacNaify, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter [et al.]. *Benjamin e a obra de arte*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

BENJAMIN, Walter. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BRUNO, Giordano. Os vínculos. Sao Paulo: Hedra. 2012.

BRETON, André. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BRETON, André. *O amor louco*. Lisboa: Estampa, 2006.

BURROUGHS, William. *A revolução electrónica*. Lisboa: Nova Vega, 2010.

CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

CAVALLETTI, Andrea. *Classe: uma ideia política sob o signo de Walter Benjamin*. Lisboa: Antígona, 2010.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COSTA, Rosemary. *Martinica ontem*. 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L`Empreinte*. Catálogo de exposição – Centre Georges Pompidou. Paris, 1997 (adaptação e tradução de Patrícia Franca-Huchet).

FREUD, Sigmund. O estranho In: *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud, volume XVII*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FOSTER, Hal. *Belleza Compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FRÓES, Leonardo. *Sibilitz*. Belo Horizonte: Chão da feira, 2015.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GATTI, Luciano. *Constelações: verdade e crítica em Adorno e Benjamin*. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

GROYS, Boris. *Volverse público: las transformaciones del arte em el ágora contemporânea*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HERÓDOTO. *História*. São Paulo: Ediouro, 2001.

JAMESON, Frederic. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.

JAMESON, Frederic. *Marxismo e forma*. São Paulo: Hucitec, 1985.

LESKOV, Nikolai. *Homens interessantes e outras histórias*. São Paulo: Editora 34, 2012.

LESKOV, Nikolai. *A fraude*. São Paulo: Editora 34, 2014.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* São Paulo: Rocco, 2011.

LOWIE, Michel. *Aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2006.

LOBATO MARTINS, Marcos. *Breviário de Diamantina: uma história do garimpo de diamantes nas Minas Gerais (século XIX)*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

MACHADO DE BRITO, Edson. *Dos sentidos aos significados do presídio de Clevelândia do Norte: repressão, resistência e disputa política no debate da imprensa*. Dissertação (mestrado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

MACHADO DE BRITO, Edson. *Clevelândia do Norte (Oiapoque): tensões sociais e desterro na fronteira do Brasil com a Guiana*. Artigo visualizado no endereço: <http://www.uft.edu.br/revistaescritas/sistema/uploads/clevelacc82ndia-do-norte-oiapoque-tensocc83es-sociais-e-desterro-na-fronteira-do-brasil-com-a-guiana-francesa.pdf>

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

MUÑOZ, Roberto. *Nova consciência da igreja na América Latina*. São Paulo: Vozes, 1979.

PANUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011

PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos corsários e Cartas Luteranas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.

PEREIRA BRAGA, Francisco Victor. *Pedro Augusto Motta: militância libertária e verbo de fogo*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Ceará, 2013

PRICE, Richard. *Travels with Tooy: history, memory, and the african american imagination*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

QUINTANEIRO, Tania.; BARBOSA, Maria Lúcia de Oliveira.; OLIVEIRA, Márcia Gardênia Monteiro de. *Um toque de clássicos: Marx, Durkheim e Weber*. 2. ed., rev. e ampl. Belo Horizonte: UFMG, 2002

RAMOS, Renato; SAMIS, Alexandre. *Domingos Passos: o “Bakunin brasileiro”*. Faísca publicações libertárias, 2009.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, e o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RODRIGUES, Edgar. *Os Companheiros 5*. Florianópolis: Insular, 1998.

ROMANI, Carlo. *A revolta de 1924 em São Paulo: uma história malcontada*. Artigo de 2006, visualizado em:

http://brasilindependente.weebly.com/uploads/1/7/7/1/17711783/romani_-_outrahistoria1924.pdf

ROMANI, Carlo. *Clevelândia, Oiapoque: cartografias e heterotopias na década de 1920*. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 6, n. 3, p. 501-524, set.-dez. 2011.

SAMIS, Alexandre.. *Clevelândia: Anarquismo, Sindicalismo e Repressão Policial no Brasil*. Rio de Janeiro: Achiamé/Editora Imaginário, 2012.

SOUZA, Jesse. *A tolhice da inteligência brasileira*. SãoPaulo: Casa da Palavra, 2015.

YATES, Francis. *Arte da Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.