

**TRAÇOS PALIMPSÉSTICOS NA
3ª BIENAL DA BAHIA:
MOVIMENTOS CULTURAIS TRANS-HISTÓRICOS**



PAULA LUCIANO

**Lyon - Salvador
2021**

reflection
praxis

MEMORY

perform
story

Collective
anteriority
diasporic
paradox of origin
Storytelling as disc

vehical
displacement
interpretation
vicissitudes

TRANSLATION

double-gesture
generate new meaning
imaginative use
discontinuity, friction
multiplicity
weave anlinear
-ination

For
Mullig
mani
Street



TRACES

ence of memory,
and ritual
relation

ptive

helps
festos
ethics

ACERVO
DA
LAJE





PAULA LUCIANO

**TRAÇOS PALIMPSÉSTICOS NA 3A BIENAL DA BAHIA:
MOVIMENTOS CULTURAIS TRANS-HISTÓRICOS**

Tese apresentada ao Institut d'Études
Transtextuelles et Transculturelles (IETT) da
Université Jean Moulin Lyon III e ao Programa
Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e
Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e
Ciências Professor Milton Santos (IHAC) da
Universidade Federal da Bahia como requisito para
obtenção do grau de Doutor.

Prof.: Dr. Gregory Lee

Prof.a.: Dra. Edilene Dias Matos

Lyon - Salvador
2021



ATA DA REUNIÃO DA DEFESA ORAL DA TESE DE **PAULA CRISTINA POMARICO LUCIANO**

INTITULADA: “Traços Palimpsésticos na 3ª Bienal da Bahia: Movimentos Culturais Trans-históricos”.

Aos 02 (dois) dias do mês de dezembro do ano dois mil e vinte e um, no IHAC - Instituto de Humanidades Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia - foi instalada a Banca Examinadora da Defesa da tese intitulada: “Traços Palimpsésticos na 3ª Bienal da Bahia: Movimentos Culturais Trans-históricos”. Após a abertura da sessão, foi composta a Banca Examinadora formada pelos professores Drs.: **Prof.(a) Dr.(a) Edilene Dias Matos** – Orientador(a) e **Co-Orientador Prof. Dr. Gregory Lee** e pelos examinadores externos: **Prof.(a) Dr.(a) Danilo Silva Barata**, o(a) **Prof.(a) Dr.(a) Robert Shilliam**, o(a) **Prof.(a) Dr.(a) Paloma Otaola Gonzalez** e o(a) **Prof.(a) Dr.(a) Isabel Maria da Costa Morais** e internos do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade: **Prof.(a) Dr.(a) José Roberto Severino**. Conforme o Regimento Interno do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade foi dado o prazo de trinta minutos para que o/a doutorando(a) fizesse a exposição do seu trabalho e trinta minutos para que os membros da Banca realizassem a arguição. Primeiro falou o(a): **Prof.(a) Dr.(a) Danilo Silva Barata**, em seguida o(a) Prof.(a) Dr.(a) **Robert Shilliam**, em seguida **Paloma Otaola Gonzalez** e o(a) **Prof.(a) Dr.(a) Isabel Maria da Costa Morais** avaliadores externos. Após os examinadores externos, fez sua arguição o(a) **Prof.(a) Dr.(a) José Roberto Severino**, avaliador(es) interno(s). Depois que os membros da Banca falaram, foi dado um prazo de trinta minutos para que o(a) doutorando(a) fizesse sua réplica. Concluída a exposição, arguição e réplica, a Banca Examinadora se reuniu e considerou a tese de **PAULA CRISTINA POMARICO LUCIANO** como APROVADA COM DISTINÇÃO. Nada mais havendo a tratar, eu, Prof.(a) Dr.(a) **Edilene Dias Matos**, orientador(a), lavrei a presente ata que será por mim assinada, pelos demais membros da Banca e pelo(a) doutorando(a). Salvador, 02 de dezembro de 2021.

Prof.(a) Dr.(a) Edilene Dias Matos

Prof.(a) Dr.(a) Gregory Lee

Prof.(a) Dr.(a) Danilo Silva Barata



Prof.(a) Dr.(a) Robert Shilliam

Prof.(a) Dr.(a) Paloma Otaola Gonzalez

Prof.(a) Dr.(a) Isabel Maria da Costa Morais

Prof.(a) Dr.(a) José Roberto Severino

Doutorando(a) **PAULA CRISTINA POMARICO LUCIANO**

Rapport de soutenance d'une thèse de Doctorat
de l'Université de Lyon
Opérée au sein de l'Université Jean Moulin Lyon 3

Thèse présentée par Madame LUCIANO Paula à Lyon le 02/12/2021



Titre de la thèse : « Palimpsestic Traces within the 3rd Biennial of Bahia : Transhistorical cultural movements »

(Rapport)

Madame la Présidente ouvre la séance de la soutenance de thèse de doctorat de Madame Luciano et donne la parole en premier lieu au directeur de la thèse, Monsieur Gregory Lee.

Monsieur Lee remercie Madame la présidente et adresse quelques paroles en français à l'attention des assistants à la soutenance par visioconférence. Ensuite, il procède à faire ses remarques sur la thèse de Madame Luciano en anglais.

« Je tiens d'abord à remercier mes collègues qui sont ici présents aujourd'hui d'avoir consenti à participer à ce jury. Normalement, nous devrions être ici en personne en France, et nous serions juste sortis de table d'un célèbre restaurant Lyonnais pour nous asseoir dans une salle prestigieuse. Hélas, la COVID a empêché cette démarche habituelle.

En tant que directeur je dois aujourd'hui maintenir un certain droit de réserve, et ainsi dans ce qui suit je vais me contenter de parler du passif de l'impétrante et offrir quelques commentaires sur un point central de la thèse. De plus, je sais que nous sommes aujourd'hui nombreux et qu'il existe des contraintes de temps et d'ordre technique. Je vais par conséquent essayer de rester bref.

Ce jour représente pour la candidate non seulement le terminus de son parcours de thèse mais aussi celui d'une longue association avec l'université Jean Moulin et en particulier avec l'équipe de recherche l'IETT. En tant qu'ancien directeur de cette équipe et en tant qu'enseignant je connais la candidate depuis presque 10 ans. Elle a d'abord poursuivi le Diplôme universitaire *Global Studies* en 2012-2013. Déjà elle s'intéressait profondément à la recherche et a demandé à suivre mes séminaires doctoraux. Dès qu'elle a intégré le Master 2 *Comparative Cultural Studies* en 2013 elle s'est engagée dans la vie collective de l'équipe de recherche et depuis a contribué énormément à sa vitalité. La candidate entame sa thèse de doctorat en 2014, et c'est en 2015 qu'avec l'Aide à la mobilité internationale de l'Université Jean Moulin elle part au Brésil où elle sera encadrée par le 'Programme Multidisciplinaire en Culture et Société,' ou 'Programa Multidisciplinar de pós-graduação em Cultura e Sociedade,' de l'Université Federal da Bahia (UfBA). Par la suite, en octobre 2015 elle demande à poursuivre sa thèse en cotutelle avec notre collègue ci-présente. Pour ce faire, elle doit suivre des enseignements obligatoires au Brésil, ce qui va un peu retarder ses travaux de thèse de doctorat.

Je vais passer à la langue anglaise pour dire quelques mots sur la thèse et pour aborder une des questions importantes évoquées dans son travail, celle de la colonisation et la décolonisation putative de l'esprit.

No two colonized societies are the same and most have been created out of the colonized morass left to them by the West, but not just the West, as the twentieth-century example of Japan and the twenty-

first century example of China demonstrate, states at once intellectually colonized, but also participants in current processes of colonization. In fact, none of the current super nation-states such as China and Brazil would exist as they do without their own historical trajectories of internal colonization and homogenization of diverse cultural practices.

Indeed, given the recent integration of states such as China into the global technologico-economic system, by 'decolonization of the mind' we might need to apprehend something more than simply becoming conscious of an enduring process of intellectual colonization. What, then, does 'decoloniality' mean? And how could meaningful decolonization be achieved? Could Western forms of the state be abandoned? Could modern military organization be given up? If the prospect of abandoning these technical and technological 'gains' seems remote and unthinkable, why does it remain thinkable for states to seek to establish cultural norms based on identitarian, xenophobic, or racist ideologies of cul-tural specificity?

Despite attempts to liberate postcolonial polities from the charge of imitation, the historical reality is such that modern 'national' cultures were, and are still being, created out of Western-inherited institutional norms and forms such as the nation-state, whose validity was universalized and enshrined by Woodrow Wilson at the Versailles conference. Without a modern nation-state, there would be no modern national culture; nor would there be a need for one.

The route to emancipation that passed via nation-statehood and which was subscribed to by what used to be called the Third World was a strategic course ridden with contradictions and complications. If choosing it was tantamount to minds being or remaining colonized, then there was indeed also a collective self-colonization of the mind.

Rather than decolonization of the mind, Walter Mignolo writes of 'epistemological decolonization'. The example he gives is 'the restitution of Amerindian philosophy of life'. But again, who invented or constructed the category of 'Amerindian'? Is there but one (timeless?) homogeneous 'Amerindian' philosophy?

In seeking the authentic practice, we may fall once more into a European perspective.

This is why the cultural practices chosen by the candidate from the Bahia Biennial for analysis are so interesting. As presaged by our colleague Professor Shilliam in his report, what is demonstrated – and this we have seen across all continents over the past century – is that colonialism is intrinsic to modernity, that colonialism is woven into its very fabric whether in the colonized territory or the post-colonial metropolis.

Thus, while decolonialization is a vexed process, and raises questions of de-reification and authenticity, perhaps what alternative cultural practices can do is to foreground the question of coloniality/decoloniality, rather than to resolve it. In order to attain a critical distance from the condition of coloniality the foremost requirement is mental emancipation. But while decolonization is necessarily imbricated in the process of looking again at past practices – before colonization, before nationalization, before homogenization – decolonial practice in the present must surely focus on a creativity that not only critiques the past and the present but builds and becomes the future.

It seems to me that is just such a dynamic that the candidate has glimpsed and foregrounded in the practices she has analysed here.

Je reviens à la langue de Césaire, de Glissant et de Chamoiseau, pour conclure. Le parcours de thésarde a été compliqué par l'incertitude et les contraintes de la pandémie. Depuis deux ans la mobilité qu'implique une cotutelle de thèse a été réduite de manière considérable. Dans le cas de beaucoup



**Rapport de soutenance d'une thèse de Doctorat
de l'Université de Lyon
Opérée au sein de l'Université Jean Moulin Lyon 3**

d'étudiant.e.s la COVID, l'isolement, la solitude a provoqué des problèmes d'ordre psychologique. La candidate a surmonté toutes ces difficultés pour produire une thèse importante, et je tiens pour ma part à la féliciter.

M. Lee donne la parole à la candidate qui répond à ses questions de manière satisfaisante et passe la parole à la Présidente du jury.

Après M. Lee, Madame la Présidente donne la parole à Madame Edilene Matos de l'Université Fédérale de Bahia, codirectrice de la thèse de Mme Paula Luciano. Madame Matos, après quelques mots de remerciements en français, s'exprime en portugais de la manière suivante :

Quero, neste momento, expressar meus agradecimentos ao diretor dessa tese, Monsieur Gregory Ly, pela condução precisa e preciosa da pesquisa, bem como agradecer-lhe, de igual modo, a harmônica parceria com a Universidade Federal da Bahia, BRASIL.

A leitura dessa tese me foi muito prazerosa, e eu me vi enredada nas teias de uma pesquisa acerca do movimento da Terceira Bienal da Bahia. As histórias dessa Bienal foram trazidas pela doutoranda que as espalhou, ao longo do seu texto, num desenho que eu entendo como lógico e mágico. Assim, envolta em delicados teceres, ouvi a voz firme e coerente e forte de Paula Luciano que, com muito respeito pelo outro, tomou assento no mundo da Academia, em Programas Interdisciplinares que respiram ares novos.

Instigada e inspirada pelo texto dessa pesquisa, fiz uma imersão nas relações entre arte e sentimento, enfim, num universo vivo, pulsante e criativo, espaço que Paula Luciano enfrentou, ao escolher como objeto de estudo os trabalhos de artistas da inventividade. E, junto com a autora, sei que é preciso, sim, ter ainda caos dentro de si para dar à luz uma estrela brilhante. E se faz necessário atingir o punctum barthesiano.

Após 46 anos da edição anterior, a terceira Bienal (2014), teve como ponto-base a seção do Museu Imaginário do Nordeste, constituída por expressões artístico-culturais no seio da grande indagação: É tudo Nordeste?

O Sumário desse trabalho, habilíssimo cerzido de linhas, aponta para um desenho de delicada lógica: cinco capítulos acompanhados de quatro entremezes, além de filmes.

A busca de equilíbrio dessa pesquisa não esconde a trapaça, ou seja o traço transgressivo, que é o ponto nevrálgico da doutoranda e da escolha como tratou o tema. Aliás, e antes disso, sei que os nomes escolhidos pelos críticos escritores e pesquisadores tendem a assumir, naqueles que os designam com maior radicalidade, um valor sagrado.

Paula Luciano promete e cumpre o dever de apresentação de uma metodologia coerente, e aí se vê a mão firme do orientador. Com esse trânsito, a autora abriu espaços que possibilitaram a experimentação da rebeldia dos criadores de pura poesia. Poesia que transgride os códigos "culto" e "poemático" para dar vazão a uma tradução intersemiótica – entre diferentes códigos, meios e linguagens – aberta, portanto, a várias possibilidades de leituras. Poesia das rupturas. Poesia móvel, que rasga fixidez, que plasticiza estilhaços.

Além do mais, Paula Luciano se inseriu no rol dos pesquisadores dos estudos transculturais, ao tentar entender o complicado processo da decolonialidade. E nessa busca, especificamente com olhar voltado para seu objeto de investigação, teve acesso a muitos ecos, reverberações, gestos, emoções, memórias e

traços, na escuta de várias narrativas. E através dessas narrativas, captou vozes que permitiram abertura para pequenos universos.

Nos capítulos apresentados nesta tese, Paula Luciano trata desse espaço da Bienal, chamando atenção para a percepção de um território de sensibilidades afloradas e em compasso tensionado mas sem hierarquias. Seu texto propõe uma poética de tradução intercultural, sem manifesto explicitado, tendo como pano-de-fundo a proposta de uma arte como linguagem sensorio-icônico-corporal no contexto de uma Bienal de Artes Plásticas.

Em busca por diálogos palimpsésticos entre manifestações artísticas da Bienal 2014, Paula Luciano busca refletir sobre pontos de cruzamento de linguagens, fundidas e, às vezes, até confundidas num espaço cambiante. Neste terreno de complexas relações, a possibilidade de “revelar” mais que a visualização; a fascinação pela imagem visual e a riqueza do tempo constrói uma forma de reinscrição da realidade que encanta aos olhos e estimula a percepção e se estende à imagem sonora, tátil, e de forma mais ampla, à imagem sensorial;

O artista, sim, é sujeito da Bienal. O artista, esse sujeito que não se satisfaz com aquilo que no nosso dia-a-dia é perfeitamente satisfatório. O artista não se satisfaz com a representação. Ele sabe que isso é importante, mas também sabe que é muito pouco para nós. Representar é muito pouco; os seres humanos sempre quiseram mais. Nós somos seres desejantes exatamente porque a representação – o simples representar – não nos satisfaz. Se a dimensão representativa do signo nos satisfizesse inteiramente – por hipótese, por absurdo – nós seríamos seres plenamente satisfeitos, e o desejo estaria radicalmente eliminado como marca da nossa humanidade, como uma das marcas essenciais da nossa humanidade. Eu diria mesmo que nós desejamos exatamente porque os signos todos que inventamos e criamos não satisfazem nossa ânsia de reencontrar o outro. O que nos falta é exatamente o outro. Esse outro que o signo representativo promete, mas não nos dá. E uma das saídas para isso, uma das saídas para atenuar esse nosso desejo de encontro com o outro é a arte.

A autora dessa tese delinea estéticas de performances artísticas, poeticamente assentadas, que “molham os olhos”, revelando, assim, seu talento para a escritura com saber e sabor.

Boa escritora e atenta à leitura do mundo, ninguém melhor para nos sacudir da inércia com que, nós, acadêmicos, olhamos o mundo lá fora da academia e os artistas como se fossem peças de museu. A tudo isto nos conduz este texto tão provocante e inflamado quanto sua autora. Nesse texto em que tudo é muito vivido, importa considerar, e isto Paula Luciano traz, a questão de tomada do passado como dado importante para a construção do futuro, de memórias históricas que adquiriram significados novos.

Apoiado em seu olhar pontual, Paula Luciano toma a mão de selecionados teóricos, dialoga com eles de maneira leve e sem o peso das reverências, e, revelando uma análise atenta, chega às questões de embates sociais e políticos, como aquele de que não há como pensar o país, sua cultura, sua arte, seu pulsar de vida, sem que o centro esteja equilibrado nos fios tensionados pelas margens.

Ao trazer o estranhamento, categoria artística por excelência, evidencia um ponto de diálogo com experimentações da arte contemporânea, aliadas das novas mídias, revitalizando tradições pela tradução incluída numa possível estética do fragmento intencional e harmônico, onde circula o particular em franco diálogo com o universal.

Este trabalho, na minha opinião, não é apenas um estudo competente, mas também um enredo apaixonado e bem desenhado, além de ser inegavelmente bem fundamentado, sobretudo, do ponto de vista da pesquisa de campo – percorrendo os arquivos dos pés -, tanto no que diz respeito às ações mais



**Rapport de soutenance d'une thèse de Doctorat
de l'Université de Lyon
Opérée au sein de l'Université Jean Moulin Lyon 3**

relevantes como também aos personagens principais, que abriram caminhos e espaços para o grande salto cultural e artístico dado 3ª Bienal da Bahia.

Gostaria de enfatizar a clareza e a relevância da introdução dessa, tese que delimita o campo do objeto de estudo, além de distinguir as bases metodológicas nas quais a pesquisa se baseou e se desenvolveu, exatamente aquela que se propõe a elaborar um levantamento preciso sobre os principais agentes e instituições que participam da construção e produção desse excepcional movimento de culturas e artes no Brasil, na Bahia, submetendo-o a uma perspectiva histórico-crítica centrada em ângulos ou esferas analíticas (políticas, intelectuais, culturais e artísticas), sem nunca escapar de seu objetivo fundamental, que é elaborar um estudo que seja geral e interdisciplinar de seu objeto. Vale também mencionar a bibliografia, bem como o grande número de fontes e documentos que Paula Luciana usou para respaldar seu trabalho. Procurei seguir, como co-diretora, essa tese, passo a passo, mas sei que se trata realmente de uma aventura de vida em dois países: França e Brasil. E entre a França e o Brasil, a vida dessa doutoranda, é uma jornada, acredito, pessoal e acadêmica.

Neste momento difícil, um momento muito especial na sociedade brasileira (acometida por uma grave crise sócio-político-sanitária), esse movimento em que a cultura e a arte brasileiras “perdem” espaço fora do Brasil por conta de um corte abrupto no diálogo com tudo o que está acontecendo, tenho certeza de que um trabalho como este não pode perder força e é importante para o enfrentamento de dicotomias conservadoras, sufocantes e elitistas opostas.

Trabalho de muito boa redação, parabéns. Sempre pertinentes e extremamente cuidadosas as notas de rodapé, prova de decência intelectual.

Excelente tratamento para as imagens e para os pequenos filmes.

M. Robert Shilliam, de l'Université John Hopkins (USA) s'adresse à la doctorante en anglais pour exprimer ses remarques et lui poser quelques questions:

Ms Luciano's thesis focuses on transcultural praxes of meaning making and inter-subjectivity. In this respect, her framework situates transcultural praxes besides the temporalities and spatialities of the Brazilian state/citizen. Ms Luciano is concerned to map out multiple traces of counter or subaltern praxes of self-determination which, due to the overdetermination of the state/citizen subject, must be searched for as palimpsests – traces upon or behind singular grammars and symbolisms.

Ms Luciano's substantive area of inquiry is the 3rd Biennial of Bahia. She seeks to resolve this Biennial to the particular regional contexts and narratives within Brazil which it speaks to; but furthermore, she wants to relate these Brazilian moments to a wider perspective of the Global South, and South-South connections and artistic and intellectual exchanges, all of which take on a political salience.

For this purpose, Ms Luciano takes a set of methodologies from the Modernity/Coloniality/Decoloniality school. This school proposes that the “underside” of modernity has always been coloniality (including the persistence of colonial logics after the formal ending of colonial rule). As such, cultures of modernity – including the singular and linear claims of nation-time – must not only be critiqued as inducing their supposed opposite – colonial logics; but the very understandings of time, space and relation proposed by modernity must be also critiqued and other understandings retrieved and worked with.

Ms Luciano applies these decolonial considerations to provide a different kind of archive, or more accurately, an archive (which represents modernity) woven through memory (which represents coloniality/decoloniality). This, she undertakes with regard to the 3rd Biennial.

Ms Luciano's philosophical premises and methodological logics are entirely appropriate for the challenge that she sets herself in reading the 3rd Biennial as a manifestation of transcultural praxis. She engages in fine grain with the cultural and artistic productions of the Biennial. Her arguments are well formulated, intricately presented, and deeply provocative.

The main question I would like to ask Ms Luciano pertains to her use of "palimpsest". As a concept, palimpsest has usually been used with postcolonial inquiry. Postcolonial inquiry is subtly different to decolonial thought in so far as the former is primarily concerned with historicism and the colonial archive, while the latter is primarily concerned with epistemological "delinking" from colonial forms of knowledge. The Palimpsest works with postcolonial inquiry because it is first and foremost an attempt to find the ways in which colonial archives inscribe over the top of the "past". The Palimpsest is used, therefore, to disturb the facticity of the archive as a true representation of the "past" as "History". However, decolonial thought seeks something different – a recovery of alternative apprehensions of time, space and relation that might have been violently marginalized but not erased by coloniality. This is why Ms Luciano consistently references "trans" in terms of trying to find co-eval connections. This, though, to me, is ill-fitting with the more hierarchical notion of Palimpsest. Provocatively, Ms Luciano speaks of a "decolonial Palimpsest". I am open to what that means and would like to hear more about how she navigates these subtle yet important distinctions between postcolonial inquiry and the decolonial option.

Mme Luciano répond aux questions de M. Shilliam de manière satisfaisante.

Mme la Présidente donne ensuite la parole au Professeur Danilo Barata de l'Université Fédéral Recôncavo da Bahia :

La version complète du projet de soutenance de thèse intitulé « Palimpsestic Traces within the 3rd Biennial of Bahia : trans-historical cultural movements » et rédigé par Paula Luciano, présent le texte final avec une densité appropriée pour un travail de cette nature.

La complexité du thème implique des risques qui, à certains moments, ont nécessité d'une plus grande dextérité, des actualisations et d'une prudence de la part de l'auteure, qui ont été très bien accueillies par le conseil de qualification. Ainsi, ces défis n'entravent pas la clarté de la description du parcours d'investigation ni la qualité de la présentation et de ses résultats. La recherche atteint ses objectifs et l'auteur les dissèque avec fermeté et objectivité, concluant l'accomplissement d'une étape académique avec la complétude nécessaire. Cela ouvre notamment la voie à des avancées futures, plus précisément, cela indique un avenir de recherche à fort potentiel.

En ce qui concerne la thèse et les enquêtes qu'elle contient, j'évalue que cette thèse contemple les lignes directrices nécessaires au développement d'un travail scientifique. Il parvient à situer l'hypothèse, la problématique de recherche et les références théoriques et artistiques développées au cours de l'exécution du travail, qui ont contribué à orienter l'argumentation et la réflexion de l'auteure.

Dans sa thèse, nous pouvons constater que le modernisme dans le domaine de la visualité a fait l'objet d'une résistance et est arrivé tardivement à Bahia ; les manifestations et les développements de la Semaine d'Art Moderne de 1922 ne se répercute à Bahia qu'à partir du milieu des années 1940. Les artistes

Mário Cravo Jr., Carlos Bastos et Genaro de Carvalho ont été des figures clés de cette introduction et ont constitué ce que les historiens de l'art appellent la première génération moderniste.

Dans le domaine théorique, les notes du chercheur Antônio Risério sont bien fondées, qui dans son livre intitulé *Avant-Garde na Bahia*, examine un jeu d'influences entre une avant-garde européenne et l'environnement politique-culturel de Bahia. Pour lui, l'action de ces deux ensembles culturels a entraîné la transformation de ce groupe d'avant-garde européen et la formation d'une nouvelle génération artistique-culturelle. Cette injonction politico-culturelle a généré des développements pour les fondements du Tropicalisme et du Cinema Novo.

Cette effervescence a été fondamentale pour qu'une « scène » commerciale dans le domaine des arts visuels commence à se développer. L'architecte Lina Bo Bardi a fondé le Musée d'Art Moderne de Bahia en 1959. Ses activités ont débuté en 1960 dans le foyer du théâtre Castro Alves et en 1963, le musée a déménagé au Solar do Unhão, où Lina Bo Bardi a développé un projet de « désaliénation » visant à repenser l'artisanat brésilien.

Les années 1960 ont été marquées par les biennales de Bahia, qui ont donné à l'art de Bahia un profil national puisqu'il s'agissait d'un événement majeur dans le pays. Cependant, avant l'ouverture de la 2^e édition, en 1968, AI-5 a été décrété, et la Biennale a dû être fermée. Dans les années qui suivent, la génération « post-AI5 » émerge et, par conséquent, une crise dans les arts ; il n'y avait plus de salons, et les galeries ont eu des difficultés. La génération des années 70, avec quelques noms importants, a été soutenue par l'Institut culturel Brésil-Allemagne, dirigé par le directeur de l'époque, Roland Schaffner.

Dans les années 1980, on assiste à un renouveau commercial des arts visuels – un phénomène international – et à une grande effervescence sur les marchés de l'art de l'État, avec les Salons d'Art de Bahia et les Salons Universitaires. C'est à cette époque que l'on vu arriver dans la ville tous les mouvements des années 1960 et 1970, qui se produisaient aux États-Unis et en Europe, notamment la trans-avant-garde (néo-expressionnisme) et le retour à la peinture. En parallèle, les artistes ont développé des performances, des happenings, des objets de l'art vidéo. La systématisation des équipements publics, la participation des entreprises privées et l'action des galeries contemporaines ont contribué à cette ouverture à la contemporanéité.

Dans les années 1990, nous avons eu une nouvelle génération d'artistes et de gestionnaires, qui ont en quelque sorte modernisé certains équipements publics et permis l'insertion de l'État dans les événements nationaux. À la fin de la décennie, le Musée d'Art Moderne de Bahia a été réformé et le Salon de Bahia est devenu l'un des mieux payés et des plus remarquables du pays. La création de la Bienal do Recôncavo à São Félix et la proposition des Salons Régionaux (Salão Regionais) ont, en quelque sorte, déclenché l'émergence d'une jeune scène avec une participation vigoureuse d'artistes de l'intérieur.

A partir de la décennie 2000, il y a un moment d'inflexion dans la politique culturelle de l'État de celle-ci, avec peu d'investissements, perd la fraîcheur et la force de la décennie précédente. Avec une nouvelle politique culturelle mise en place après la reformulation et l'autonomie du Secrétariat de la Culture, sans la jonction du portefeuille avec le tourisme, à partir de 2007 il y a eu une re-signification des actions dans le domaine des arts visuels. Le MAM-BA, dirigé par la directrice d'art Solange Farkas, a imprimé une dynamique très expressive sur la scène culturelle. Grâce à une politique d'intériorisation et d'actions de décentralisation, à travers des édits sectoriels, Bahia a vécu, avec des erreurs et de nombreux succès, un changement paradigmatique dans le domaine de la culture.

Il est important de souligner que dans la thèse, en plus du parcours théorique et conceptuel, il y a un important rapport historique sur les pionniers de la gestion du président Lula et du ministre Gilberto Gil au niveau fédéral. Il analyse le plan d'État du secrétaire à la culture de l'époque, Márcio Meirelles, et la confrontation nécessaire qu'il a dû faire pour rompre avec la dynamique clientéliste de la ville de Bahia. Il n'a pas été facile de transformer le repli sur soi de la « ville-forteresse ».

La direction d'Albino Rubim, en revanche, a amélioré le plan d'action dans le système culturel de l'État, notamment le Fonds pour la culture et FazCultura. Il a réussi à organiser la 3e Biennale de Bahia, qui, malgré toutes les critiques, a été un événement d'importance nationales. De plus, l'équipe de gestionnaires qui composait l'institution SECULT était très à l'écoute de la direction.

Paula Luciano développe très bien les analyses sur la prétention de la Biennale à réaliser une archéologie des croyances, des idées et des fantasmes, des utopies et des rituels, des ordres et des commandes, des sensibilités et des politiques pour définir le Nordeste, à partir du commissariat de la 3e Biennale de Bahia qui lance la question « Est-ce tout le Nordeste ? ». Il s'agit de l'orientation des axes curatoriaux de sa forme dispersée et fragmentée, ainsi que de sa représentativité, dans le but de nous rapprocher de la tentative de voir, en paraphrasant Didi-Huberman, « les petites histoires dans la grande histoire ».

L'idée de territoire, un espace physique culturellement informé, est de plus en plus présente dans les discussions sur l'art contemporain. La compréhension du territoire est peut-être l'un des grands défis de notre époque. Selon Milton Santos, à quelque échelle que ce soit, le territoire est le meilleur révélateur des situations, non seulement conjoncturelles, mais aussi structurelles et de crise.

J'apporte comme provocation un article que j'ai écrit sur la Biennale, fruit de cette analyse, et le fait qu'elle n'a pas présenté les œuvres et les artistes qui ont rendu viable le projet de la 3e édition. A mon sens, l'organisation a fragmenté le sentiment d'appartenance au projet. Cette stratégie, qui semble plus budgétaire et moins conceptuelle, a permis de minimiser les critiques de classe. Les commissaires ont préféré inviter un groupe d'artistes et de critiques mandatés dans le cadre d'une résidence d'artistes sur l'île d'Itaparica à proposer, de manière isolée et en quelques jours, dans une immersion peut-être « télégraphique », des projets et des textes. Ce modèle peu intégré et sans équité nous replace dans l'idée d'un Nordeste paradisiaque et exotique. Loin, en fait, des questions « Le Nordeste, est-il le monde ? » ou « Le Nordeste, est-il tout le monde ? », comme l'évoque le texte curatorial.

Un point culminant, très bien décrit par vous, a été le fait que la Biennale a donné une visibilité à une génération d'artistes très importants et, d'une certaine manière, interdits dans la constitution d'une visibilité complexe et puissante du Nordeste. Au-delà de la centralité des artistes dits totaux, Juarez Paraíso, Juraci Dórea et Rogério Duarte, les artistes de l'exposition PEBA dans la galerie du Palacete das Artes se distinguent.

Dans la section PEBA, les artistes et leurs expériences idéologiquement comprises comme « hors de l'axe » révèlent et expérimentent la réalité dans le domaine des arts visuels dans le Nordeste, dont les expressions les plus significatives ont eu lieu à la fin des années 1960 et dans les années 1980. Ils se présentent avec leur force et leur urgence. Il est impératif que les espaces de formation et d'incitation à la création artistique commencent à concevoir des politiques pérennes de fomentation et d'absorption de ces œuvres.

La réédition de la Biennale de Bahia présente comme une grande conquête au plan symbolique, avant tout, pour comprendre les exigences de notre présent, ses dissemblances enfouies et atténuées par les

rythmes historiques qui incluent/excluent. Tom Zé, dans son texte « Parabelo – Ossos do Ritmo do Corpo », affirme que les trois principaux aliments du Nordeste sont déshydratés : la farine de manioc, la viande séchée et le rythme. Mais c'est le rythme qui nous maintient droit, vertical, qui joue le rôle des os.

Enfin, je crois que Paula Luciano a développé un travail à la lumière de la rigueur qu'exige le monde universitaire. Les nombreuses qualités du processus de recherche jusqu'à l'élaboration de la rédaction de ses résultats contribueront au domaine en question et justifieront pleinement la validation de cette thèse.

Je profite de l'occasion pour la féliciter, ainsi que ses superviseurs : Monsieur le professeur Gregory Lee et Mme la professeure Edilene Dias Matos.

Après l'intervention de M. Barata, La Présidente donne la parole à Mme Morais qui s'exprime en anglais mais qui a eu la gentillesse de reproduire ses propos en français.

Mademoiselle Paula LUCIANO soumet ici un travail en vue de l'obtention d'un doctorat dans le cadre de la Université Jean Moulin Lyon III et la Université Federal da Bahia, dans l'École Doctorat N° 484 Lettres, Langues, Linguistique & Arts, sous le titre : « Les traces palimpsestes de la 3^e Biennale de Bahia : Mouvements transculturels ». Cette thèse a été préparée sous la direction du Professeur Gregory B. Lee, Professeur des Universités à l'Université de St Andrews et la co-direction de la Professeure Edilene Dias Matos, Professeur des Universités, à la Université Federal de Bahia.

Le thème est particulièrement pertinent, eu égard au phénomène mondial du mouvement associé aux événements biennaux et aux constructions de l'esthétique décoloniale, *en particulière* dans les domaines au sein du Sud global. En fait, la thèse rend visible l'authenticité des pratiques culturelles et expressions artistiques du Nord-Est brésilien en voie de disparition. Les objectifs de la thèse s'inscrivent dans une forme, que *nous apprécions* fortement, en prenant la 3^e Biennale de Bahia comme cas d'étude qui a reconnu les Biennales de La Havane, en particulier la Troisième Édition, comme référence pour comprendre le phénomène de la « biennalisation de l'art contemporain » selon les perspectives des commissaires d'exposition, des nouveaux espaces d'émergences, des rencontres et de l'expérimentation radicale.

Ce travail se présente sous la forme d'un ouvrage de cinq-cent-seize pages, développée en quatre sections principales, complétée par une abondante bibliographie et est illustré par cinquante figures. La thèse comprend des sections fondamentales de traces palimpsestes appartenant à la recherche : des Intermezzos, Palimpsestes Scènes ou documentaires vidéos filmées par M.P. Luciano et des autres collaborateurs que dialoguent avec la recherche et l'expérimentation. La thèse s'accompagne d'une bonne maîtrise de la bibliographie sur des questions importantes et des courants théoriques contemporains. Un fil conducteur bien clair en fait une construction textuelle cohérente, où les plans théorique et empirique se complètent, et surtout, s'éclairent mutuellement.

Ainsi, M. P. Luciano démontre une bonne maîtrise du domaine et de la méthodologie scientifique de sa recherche. Quat à la forme, le plane st parfaitement organisé puis le manuscrit témoigne les différentes étapes méthodologiques qui ont conduit aux conclusions de l'étude et elle apporte une contribution originale au champ d'investigation que constitue ce *domaine*.

Certes, le travail principal de la thèse demeure valide, mais autorisons-nous nous aussi quelques remarques et critiques constructives sur les points suivants qui devraient pouvoir être prise en considération et

permettre d'améliorer la qualité de la version définitive et finale de la thèse avant *de la reproduire sous forme de livre* imprimé comme nous aimerions suggérer.

Quelques points :

- La première concerne la profusion des expressions subjectives évoquant les sentiments plus personnels de la doctorante. À notre avis, la forme doit être la plus impersonnelle possible dans une thèse académique.
- Liées à cet *aspect mentionné ci-dessus*, la structure de la phrase et les parties du discours doivent être respectées. *Il nous semble que si les mots-phrases, interjections, etc. sont plus fréquents en littérature, elles sont un peu moins tolérées dans le cadre d'un travail de recherche académique.* Quelques exemples: Impurity! (p.135) Without solitude; Without vulnerability; Without fear. (p. 271); Untraceable. Uncharted. (p.272); Such as spaces of trance. etc.
- La thèse est correcte, d'autant de plus que ni le français ni l'anglais n'est pas la langue première de la doctorante, mais on peut regretter quelques imprécisions dans la version finale en anglais.
- Il serait intéressant de traduire en anglaise l'épigraphe en portugais en tête de chaque chapitre ; même s'il n'existe pas de version anglaise/ française, citez l'épigraphe en le mettant entre guillemets et en donnant la référence dans la langue originale du texte au même temps indiquant que c'est vous qui avez traduit entre crochets [notre traduction].
- Il faut faire attention à la numérotation des notes de bas de page et aux **les appels de note numérotés**.
- Sur les différents acteurs, animateurs et des autres agents culturels de nationalité brésilienne, il n'y a pas d'information sur les *dates de naissance* et de *mort*, comme *par exemple*, Beatriz Nascimento (1942-1995), entre autres personnes importantes.
- À propos des vidéos, les références bibliographiques sont trop longues et le fait d'être placées dans le texte ne facilite pas la lecture. Ajouter une médiagraphie à votre bibliographie serait plutôt approprié.

En conclusion, l'ensemble de la thèse a démontré cohérence aussi bien sur le plan de la théorie, que de la recherche empirique que M. P. Luciano a réalisée et d'intéressantes et nouvelles perspectives qu'elle offre puis qu'elle apporte une contribution innovatrice à ce domaine d'investigation. Aussi, pour l'ensemble de ces raisons et au vu de ce que précède, où les mérites de l'étude sont notables, nous trouvons que M. P. Luciano présente ici un excellent travail.

Ensuite M. José Roberto Severino, Professeur à l'Université Fédérale de Bahia, salue les assistants à la soutenance en français, et continue les observations sur la thèse de Paula Luciano en portugais.

Gostaria de agradecer aos orientadores Gregory Lee e Edilene Matos pelo convite e pela confiança. Cumprimento a banca (Professor Danilo Barata, Me. Isabel Moraes, Me Paloma Otaola, Prof. Robbie Shilan) e parabenizo a doutoranda pela sua trajetória.

Gostaria de parabenizar pelo trabalho, quando comparado com a banca de qualificação, seus avanços, aprofundamentos e complexificação da tese.

O início do trabalho apresenta um aspecto que será marcante no desenvolvimento de toda a tese: o café para São benedito, inscrito em tuas memórias. Memórias tratadas com afeto, mas também com os cuidados de quem, como um arqueólogo, mergulha nos palimpsestos, buscando as marcas deixadas nas camadas de uma cultura chamada Bahia. Belo desenho da dinâmica das artes, seus circuitos, suas questões, inclusões, exclusões, afetos, corpos a partir da 3ª Bienal da Bahia.

Importante o destaque da questão que mudou na observação do orientador: Encontro ou ferida colonial?

O primeiro capítulo apresenta de forma clara e explícita A trajetória histórica das bienais – o percurso, as questões, a transnacionalidade do campo artístico na produção dos circuitos. Bom recorte sobre O modernismo, os modernismos. Sem fazer apologias, aponta, como os autores que te dão suporte, a Antropofagia como inauguração decolonial, e a tardia recepção do modernismo na Bahia. A revista arco e flexa e o modernismo na Bahia – boa recuperação do tema e dos debates. Bem destacado o papel da Universidade Federal a Bahia, bem como aponta os fluxos do campo artístico em Salvador nos anos 50 e 60. O lugar do Solar do Unhão, a construção do MAM, Lina Bo Bardi bem conectados com as transformações na cidade. Abordagem cuidadosa das três Bienais – os inícios (1966), as interrupções (1968), as ressignificações em 2014. Destaque para o lugar de resistência plural no ICBA.

O segundo capítulo: bem conduzida a análise da construção dos imaginários nacionais, museus como guardiães do tempo (de um certo tempo), a configuração do espaço, as fronteiras mas tudo visto em chave decolonial – boa construção. Interessante argumento da Transversalidade, precariatividade, palimpsestos traduzidos. p. 151/143 “O alinhamento de traços palimpsestos oferece mais recursos de suporte a atos de emancipação social, que podem ser ressaltados pelas disputas de fronteiras.” Excelente debate da transversalidade.gestos palimpisesticos, processos mediúnicos de purificação, maneiras comunicativas de arquivos corporais.

Relevante tratamento dA Pombagem – O museu é a rua. Bom exemplo de transversalidades e movências. Teatro de rua, memórias em conflito, arquivo-corpo. Os encontros, corpos no mundo como diria a cantora Liedje. O questionamento das memórias tumulo, impositivas da hierarquia, reificadoras dos poderes, coloniais em sua matriz. Trans-históricos ativismos da memória.

Capítulo 3 : As bienais do O sul Global – a partir do suporte teórico da tese. Bem conduzida a discussão e apresentação dA bienalização do mundo. A pluriversalidade (Walter D Mignolo) e as práticas estéticas decoloniais. (e as noções de documentação, arquivos e memória que qualificam a colonialidade) – bom uso da bibliografia decolonial, mas também do autores que apontam memória, arquivo, cultura, história em perspectiva crítica.

Destaco a referência transnacional reflexiva da Conferência de Berlim x Conferência de Bandung – os marcos da transformação e as estéticas decoloniais. p. 201/209 “ Síntese relevante: As investigações sobre esse movimento trans-histórico estabelecem um paradigma na história: (a) das disputas territoriais; (b) da negociação de fronteiras dentro das instituições nacionais, como os museus; (c) das movências culturais

que escapam ao escopo da legitimação do estado; (d) da construção de fronteiras geopolíticas nacionais de hierarquia; (e) da epistemologia oficial de modelos ocidentalizados.”

Capítulo 4 : O museu Imaginário do nordeste: arquivo e memória e questão do é tudo nordeste? Capítulo forte, com o debate sobre silêncios e segredo na arquitetura da memória. Arquivo como jogo da realidade. Arquivo e memória. Arquivo ficção – luto, máscaras mortuárias,

Capítulo 5 : Traços palimpsesticos na 3 bienal da Bahia recompõem uma dinâmica de vida/vidas. Desde o jornal até as trajetórias dos atores – traços transculturais. Espaços e políticas capazes de dar conta disso. O lugar dos Entremezes na tese – a experiência pessoal – rica e original construção do texto. p. 388/396

Um epílogo– a sensibilidade das situações promovidas a partir da pandemia da Covid, a nova situação. As emergências. Abres e fecha teu texto sensivelmente. Em tua tese, foste criadora de um texto original e ricamente embasado. Bom trabalho em termos de pesquisa e reflexão para compreender as relações entre tradição e pesquisa no caso das Bienais de artes. Trabalho artístico, de memória e historiográfico bem construído, com farta bibliografia, iconografia e relatos. Tua construção narrativa permite caminhar pelas memória e história da Bienal, a partir de uma construção narrativa fluida. Eixos operativos pertinentes e bem estruturados, (a visibilização, as formas de enunciação, as narrativas, os sujeitos e os influxos) baseados em pesquisa em bibliografia, jornais, e entrevistas/memórias.

Perguntas: A pergunta tem relação com uma das coisas que está presente em todo o teu trabalho, espaço e fronteiras na cidade: se o museu é a rua, como pensar uma política cultural capaz de dar conta dessa dimensão em uma outra Bienal futura?

Sugestões de correção: “de todo o modo, os estudos da arco e flexa capítulo anterior? P. 52/44 P. 27 – Pedro II? Sugiro corrigir

Pour finir, Madame la Présidente prend la parole pour faire part de ses observations à Madame Luciano. Le professeur Otaola commence par féliciter la doctorante du travail accompli tout au long de ces sept dernières années pour mener à bien la rédaction de sa thèse sur les traces palimpsestes dans la 3eme Biennale de Bahia.

Le sujet est très complexe. Il est abordé par une réflexion transculturelle qui met en dialogue la philosophie, l'économie et la politique, l'anthropologie, la sociologie de l'Art, la sémiotique... à l'aide des concepts issus des théories sur la modernité, la colonialité et la décolonialité, mais aussi le mysticisme, le mystérieux, les imaginaires, les rituels et la cosmogonie. Tout au long de la thèse, Paula Luciano met en évidence les tensions entre la pensée occidentale et d'autres systèmes de pensée, entre le Nord et le Sud, Le Nordeste et le Sudeste au Brésil, le Global, le national et le local. Ses réflexions sur la conception linéaire ou cyclique du temps, la notion d'espace et les délimitations du territoire sont très intéressantes et très bien mises en évidence. Néanmoins, pour le lecteur qui n'est pas familiarisé avec le sujet, il aurait été utile de mettre entre parenthèses, dès le départ, les dates de la Biennale de Bahia qu'on trouve plus tard. Également, il aurait été utile de préciser dans l'Introduction le sens de « palimpseste » utilisé dans la thèse. En effet, on comprend le concept appliqué à la Biennale de Bahia au fur et à mesure du développement de la thèse.

Rapport de soutenance d'une thèse de Doctorat
de l'Université de Lyon
Opérée au sein de l'Université Jean Moulin Lyon 3

L'articulation de la thèse est également très originale avec l'inclusion d'intermèdes reflétant l'expérience de la doctorante à Salvador de Bahia lors de différentes étapes de son travail ainsi que les scènes palimpsestes filmées qu'on peut regarder sur youtube.

La thèse apporte beaucoup d'informations très éclairantes sur le contexte historique du Brésil, sur les Arts au Brésil ainsi que sur les Biennales d'Art contemporain. Le chapitre, 2 qui présente le support théorique de la thèse, est très difficile. Trop abstrait. De plus, de nombreuses affirmations sont le résultat d'interprétations des phénomènes ou des faits, pour lesquels d'autres lectures sont possibles.

La bibliographie ainsi que les références électroniques sont très abondantes. Les principales figures de la pensée moderne et postmoderne sont bien représentées : Habermas, Paul Ricoeur, Derrida, Deleuze, Foucault, Levinas, etc.

Le résultat est un travail très dense et complexe qui allie la réflexion intellectuelle au vécu en profondeur de la doctorante, car il s'agit d'une thèse non seulement académique et intellectuelle mais expérientielle.

Mme la Présidente termine son intervention en réitérant à Madame Luciano ses félicitations.

Lyon, le 2 décembre 2021

Présidente du jury de soutenance de thèse
OTAOLA GONZALEZ Paloma



BARATA Danilo

SHILLIAM Robert

DIAS MATOS Edilene

LEE Gregory

MORAIS Isabel

SEVERINO José Roberto

Para Tota e Geraldo Luciano (*in memoriam*)

Para Ditinha e Walter Pomarico (*in memoriam*)

Para Tadeu e Tina (*in memoriam maiorum*)

Para Sandra e Paulo, meus pais

Para Roberta e Cristina, minhas irmãs

Para São Benedito, meu padroeiro

Para Nossa Senhora Aparecida, nossa tradição

Para Oxalá, meu *orí*

Para Oxum, minha fertilidade

Para Oxóssi, minha proteção

Para àqueles que continuarão minha travessia

AGRADECIMENTOS

Às minhas Pessoas

Eu devo aos meus pais, Paulo e Sandra, e às minhas irmãs, Roberta e Cristina, tudo o que eu conquistei. Sem o apoio emocional e financeiro deles, sua dedicação e motivação, nada disso me seria possível alcançar. Eles acreditaram na minha capacidade de crescimento e no trabalho que eu estava desenvolvendo. Por isso, eu não consigo pensar em gesto maior que represente seu amor incondicional como o da fé.

Ao meu Orientador e à minha Orientadora

Minha jornada acadêmica com o professor Gregory Lee começou durante o mestrado e persistiu durante a pesquisa de doutorado. O professor Lee tem sido um mestre excepcional com quem eu aprendi imensamente. Eu o agradeço por ter incentivado meu trabalho e por seu cuidado com minha liberdade de reflexão e expansão dos horizontes de pesquisa.

Minha jornada acadêmica com a professora Edilene Matos começou durante a graduação na PUC-SP e nos encontramos novamente durante a pesquisa de doutorado. Matos me acolheu carinhosamente na Universidade Federal da Bahia assim como foi imensamente sensível ao meu projeto. Eu agradeço pela sua generosidade, seu conhecimento compartilhado e seu companheirismo acadêmico.

Às Instituições

Reconheço, dessa forma, o apoio institucional provido pela Université Jean Moulin Lyon III assim como o apoio pelo Institut d'Études Transculturelles et Transtextuelles – IETT, no qual estou afiliada desde 2012. Além disso, o suporte financeiro gerado para as mobilidades internacionais com os quais fui contemplada, tal como os “Aires Culturelles”. Reconheço, igualmente, o apoio provido pela Universidade Federal da Bahia, mais especificamente, o Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, no qual estou associada em cotutela desde 2016.

Aos meus guerreiros e guerreiras espirituais

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer minha preciosa guerreira espiritual, Clara Cerqueira Fernandes, por ela ter sido responsável pela tradução das 300 e poucas páginas do inglês para o português assim como ter sido a primeira leitora externa do meu trabalho. Além do seu compromisso como tradutora, ela me apoiou imensamente durante todo o processo. Como amiga, Clara sempre disse doces palavras que me ajudaram a crescer e trouxeram o melhor de mim para continuar sempre.

Karol Azevedo, pela paciência inenarrável durante a edição dos vídeos. Igualmente, pelo seu companheirismo, dedicação e motivação frente ao projeto. Tania e Valeska Cañas, por terem sido tão gentis em aceitar meu convite para fazer a revisão da escrita em inglês. Brune Charvin, por ter carinhosamente aceitado de revisar a escrita em francês e por ser uma companheira adorável durante minha estadia em Lyon. Rebeca Cerqueira Alcântara, por ter sido tão gentil de revisar e formatar a versão em português de forma tão eficiente. Caio Esgario, por aceitar o convite de criar o design gráfico da capa assim como nossa amizade e companhia durante minha residência no apartamento da Vitória em Salvador. Carla Souta, por embarcar no projeto e aceitar o desafio de desenvolver a trilha sonora das *Cenas Palimpsésticas*. Sanara Rocha, por ter talentosamente desenvolvido o acompanhamento musical da primeira *Cenas Palimpésticas*. Fabrício Brito e Manu Ribeiro, pela amizade, motivação e ter me permitido fazer parte do projeto de teatro de rua: A Pombagem, com o qual pude crescer imensamente.

Um agradecimento especial à Laís Machado, minha querida amiga e primeira guerreira espiritual. Nossos encontros da muvuca-clássica começaram durante o projeto *Ojúran – Trance e Presença* que Laís mediu em 2016. Na ocasião, tive uma experiência catártica do meu corpo em presença, em transe e em deslocamento enquanto lidávamos com o caos, o absurdo e a magnitude de viver.

À Equipe da 3ª Bienal

Me sinto extremamente sortuda por ter atravessado os caminhos da equipe da 3ª Bienal da Bahia. Para além admiração convicta de cada trabalho, tive o prazer de conhecer seres incrivelmente generosos. Sem a força de vontade de contribuir, esse projeto não seria existiria tal como qual. Queria agradecer imensamente à Luciana Diniz e Dinha Ferreiro, por terem me acolhido em seu lar e me cedido acesso aos arquivos audiovisuais da Bienal. Juraci Dórea e sua esposa Selma, pela atenção e generosidade. José Eduardo Ferreira e Vilma Santos, por terem

me acolhido no Acervo da Laje e compartilhamos tardes inesquecíveis em preciosas companhias. Fernanda Félix, pela atenção e pelas histórias de bastidores mais engraçadas. Maria Magdalena Campos-Pons, pela sua profunda sensibilidade e participação. Ícaro Lira, Arthur Scovino e Camila Sposati, pelas participações apaixonantes. Ana Pato e Ayrson Heráclito, pelo conhecimento compartilhado. Tiago Sant'Anna, pela nossa conversa deslumbrante. Maria Ferreira, pela companhia e por suas reflexões. Laura Castro e Talyta Singer, pela atenção. Renatinha e Fátima Fróes, por terem me acolhido e pela companhia agradável. Thiago Pelloni, Uriel e Felipe Dias Rego, pela participação empolgante. Alejandra Muñoz, pela generosidade palavras saudosas. Ana Brandão e Beto Gonçalves, pela sensibilidade e diálogos carinhosos. Bruno Lima e Luiza Pacheco, pela atenção e conversas interessantes pelo Skype. Fernando Oliva, pela atenção de ter me recebido apesar do tempo corrido. Félix Toro, pela ajuda infinita e diálogos. Giltanei e Ítala Herta, pela participação fascinante. Lia Robatto, por ter me acolhido em sua casa e pela companhia carinhosa. Albino Rubim, pela atenção em responder minhas perguntas. Marcelo Cunha, pelo conhecimento que compartilhou. Maxim Malhado, pela generosidade e cuidado. Bernardo Santos, pela atenção e carinho. Eu apreciei cada momento na companhia de cada um ao mesmo tempo que aprendi enormemente com a experiência que compartilharam para o desenvolvimento do projeto.

Aos meus Afetos

Quase oito anos desenvolvendo um projeto de doutoramento certamente alcança os encontros de uma vida inteira. Eu agradeço a todos e todas que cruzaram meu caminho e contribuíram para meu crescimento como ser humano e como pesquisadora. Um agradecimento especial à um amigo de infância, Henrique Camargo, por ter me ajudado durante os períodos difíceis e por ser alguém com quem eu sempre posso contar. Mara Cunha, pelos conselhos preciosos e afeto. Fernanda Schenferd, pela atenção e amizade. Leila Grave, pela generosidade e palavras sábias. Juh Almeida, pelo incentivo e acreditar na minha capacidade de realizar o projeto. O inúmeras incalculável de pessoas com quem eu compartilhei moradia, em particular, à Fau, Taylla, Aninha, Caio, Inaê, João Aleixo, Ayomi, Carol e Flávia pela companhia maravilhosa; Thilleli, Corinne, Tarik e Benoît, pela experiência francesa; um agradecimento especial ao Vinícius e ao Rafael, pelo companheirismo e pela paciência no processo de finalização do projeto que coincidiu com o hiato pandêmico.

Da mesma forma, um agradecimento carinhoso à coleção de colegas acadêmicos. Alguns dos quais tenho a honra de chama-los de amigos e amigas: Rūta, Seun e Keila da

Université Jean Moulin Lyon III; os grupos *Las Pós-Culteiras* e o *Multi-Pluri-Inter-Trans*, da Universidade Federal da Bahia.

Um agradecimento especial aos meus amigos e amigas, que não ousou listar, mas sabem quem são, por me trazer uma alegria vital assim como pela paciência quando preciso partir e pelo afeto quando retorno.

Por último, mas não menos importantes, um agradecimento especial ao apoio e carinho da minha família. Às minhas tias e, particularmente, à Dinha por ser minha segunda mãe. Durante esses oito anos, eu testemunhei a partida das minhas avós, Ditinha e Tota, e meu inesquecível tio, Tadeu, todos pelos quais eu tenho uma apreciação monumental e aos quais dedico esse trabalho *in memorium*. Saudades.

RESUMO

Os traços palimpsésticos da 3ª Bienal da Bahia compõem o quadro de pesquisa que se traduzirá em campos de investigação mais amplos no que se refere aos movimentos transculturais. Com um hiato de 46 anos em relação à edição anterior, a terceira simbólica mergulhou nas expressões artísticas e culturais que integraram a seção principal da Bienal: o *Museu Imaginário do Nordeste*. A tese tece as narrativas, as performances e as exposições do Museu Imaginário no dismantelamento de uma sintaxe universalizadora espaciotemporal ocidental. As noções de traços e palimpsestos transculturais se cruzam e atravessam o processo de subjetividades embutidas na discussão sobre memória, arquivos, imaginários, poéticas e o movimento transversal da vida cotidiana. O palimpsesto transcultural da 3ª Bienal da Bahia, portanto, justapõe e cruza os traços que surgiram e se amalgamaram em reverberações durante o evento. Incorporada ao presente, a posição transicional-relacional, a partir da qual as investigações se realizam dentro da espontaneidade e improvisação aplicadas às atividades artísticas e transculturais, permitiu um mergulho participativo nas recorrências trans-históricas de expressões. A 3ª Bienal da Bahia se envolve na experimentação e nos processos criativos que confluem com a criação de mecanismos relativos aos ecos geradores das gênesis. Das ondas randômicas provocadas pelo movimento e pela *movência* da 3ª Bienal, seus traços se inscreveram e se interiorizaram como uma profunda investigação da práxis transcultural, bem como da continuidade da vida em suas transposições cotidianas. Traços palimpsésticos transculturais de gestos, ecos e entonações.

Palavras-chave: 3ª Bienal da Bahia. Palimpsestos Decoloniais. Traços. Movimentos Transculturais. Arquivos.

ABSTRACT

The palimpsestic traces of the 3rd Biennial of Bahia compose the framework of research that will be translated into broader fields of investigation regarding transcultural movements. With a 46-year hiatus in relation to the previous edition, the symbolic third plunged into the artistic and cultural expressions that integrated the main section of the biennial: *Imaginary Museum of the Northeast*. The thesis weaves the narratives, performances and exhibitions of the Imaginary Museum into the dismantling of a Western spatial-temporal universalizing syntax. The notions of traces and transcultural palimpsests intersect and crisscross the process of subjectivities embedded in the discussion regarding memory, archives, imaginaries, poetics and the transversal movement of the everyday life. The transcultural palimpsest of the 3rd Biennial of Bahia, therefore, juxtaposes and crisscrosses the traces that emerged and amalgamated in reverberations during the event. Embedded in the present-at-hand, the transitional-relational position from where the investigations take place within the spontaneity and improvisation applied to the artistic and transcultural activities that enabled a participatory plunge into the trans-historical recurrences of expressions. The 3rd Biennial of Bahia engages into the experimentation and creative processes that confluence with the putting in place of mechanisms regarding generative echoes of genesis. From the desultory waves provoked by the movement and *mouvance* of the 3rd Biennial, its traces became inscribed and internalized as a profound inquiry of transcultural praxis as well as the continuance of life in its everyday transpositions. The transcultural palimpsest traces of gestures, echoes and utterances.

Keywords: 3rd Biennial of Bahia. Decolonial Palimpsests. Traces. Transcultural Movements. Archives.

RÉSUMÉ

Les traces palimpsestes de la 3^e Biennale de Bahia constituent le cadre de recherche qui se traduira par des champs d'investigation plus larges concernant les mouvements transculturels. Après une interruption de 46 ans de l'édition précédente, l'édition symbolique s'est penchée sur les expressions artistiques et culturelles qui constituent la section principale de la Biennale : le *Musée Imaginaire du Nordeste*. La thèse tisse les récits, les performances et les expositions du Musée Imaginaire dans le démantèlement d'une syntaxe spatio-temporelle occidentale universalisante. Les notions de traces transculturelles et de palimpsestes croisent et traversent le processus des subjectivités intégrées dans la discussion sur la mémoire, les archives, les imaginaires, la poétique et le mouvement transculturel de la vie quotidienne. Le palimpseste transculturel de la 3^e Biennale de Bahia juxtapose et croise donc les traces qui ont émergé et se sont amalgamées en réverbérations pendant l'événement. Incorporée au présent, la position transitionnelle-relationnelle, à partir de laquelle les investigations sont menées dans la spontanéité et l'improvisation appliquées aux activités artistiques et transculturelles, a permis une plongée participative dans les récurrences transhistoriques des expressions. La 3^e Biennale de Bahia est impliquée dans l'expérimentation et les processus créatifs qui convergent avec la création de mécanismes relatifs à la génération d'échos de la genèse. À partir des vagues aléatoires provoquées par le mouvement et la mouvance de la 3^e Biennale, ses traces sont inscrites et intériorisées comme une investigation profonde de la praxis transculturelle, ainsi que de la continuité de la vie dans ses transpositions quotidiennes. Ce sont les traces palimpsestiques transculturelles de gestes, d'échos et d'intonations.

Mots-clés : 3^e Biennale de Bahia. Palimpsestes Decloniale. Traces. Mouvements Transculturels. Archive.

RESUMEN

Las trazos palimpsésticas de la 3ª Bienal de Bahía conforman el marco de investigación que se traducirá en campos más amplios de investigación sobre los movimientos transculturales. Tras un paréntesis de 46 años desde la edición anterior, la tercera simbólica profundizó en las expresiones artísticas y culturales que componen la sección principal de la Bienal: el *Museo Imaginario del Noreste*. La tesis entrelaza las narrativas, las performances y las exposiciones del Museo Imaginario en el desmantelamiento de una sintaxis espacio-temporal occidental universalizadora. Las nociones de trazos transculturales y de palimpsestos se cruzan y atraviesan el proceso de subjetividades que se inserta en la discusión sobre la memoria, los archivos, los imaginarios, las poéticas y el movimiento transcultural de la vida cotidiana. El palimpsesto transcultural de la 3ª Bienal de Bahía, por tanto, yuxtapone y cruza los trazos que surgieron y se amalgamaron en reverberaciones durante el evento. Incorporada al presente, la posición transicional-relacional, desde la que se realizan las investigaciones dentro de la espontaneidad e improvisación aplicada a las actividades artísticas y transculturales, permitió una inmersión participativa en las recurrencias transhistóricas de las expresiones. La 3ª Bienal de Bahía está involucrada en la experimentación y los procesos creativos que convergen con la creación de mecanismos relativos a los ecos generadores de la génesis. A partir de las ondas aleatorias provocadas por el movimiento y la *mouvance* de la 3ª Bienal, sus trazos se inscriben e interiorizan como una profunda investigación de la praxis transcultural, así como de la continuidad de la vida en sus transposiciones cotidianas. Trazos palimpsésticas transculturales de gestos, ecos y entonaciones.

Palabras-clave: 3ª Bienal de Bahía. Palimpsestos Decoloniales. Trazos. Movimientos Transculturales. Archivos.

LISTA DE ILUSTRAÇÃO

Figura 1 – Tarsila do Amaral, “Antropofagia”	37
Figura 2 – Édison da Luz, “Revolta Nordestina”	51
Figura 3 – Édison da Luz, “Quando os Anjos se Revoltam”	51
Figura 4 – Emanuel Araújo, “I Bienal Nacional de Artes Plásticas”	78
Figura 5 – Emanuel Araújo, “II Bienal Nacional de Artes Plásticas”	78
Figura 6 – “1 Bienal de la Habana 84”	182
Figura 7 – “Segunda Bienal de la Habana 86”	183
Figura 8 – “Tercera Bienal de la Habana 89”	184
Figura 9 – Catálogo “Exposition Coloniale Internationale”, Paris, 1931	188
Figura 10 – “BE.BOP 2012. Black Europe Body Politics”	199
Figura 11 – “BE.BOP 2013. Black Europe Body Politics: Decolonizing the ‘Cold’ War” ...	199
Figura 12 – BE.BOP 2014. Black Europe Body Politics: Spiritual Revolutions & ‘The Scramble for Afrika’	200
Figura 13 – “BE.BOP 2016. Black Europe Body Politics: Call & Response”	200
Figura 14 – “BE.BOP 2018. Black Europe Body Politics: Coalitions Facing White Innocence”	201
Figura 15 – “Tucuman Arde”	210
Figura 16 – Catálogo “Bahia no Ibirapuera”	218
Figura 17 – “Exposição Bahia no Ibirapuera”	219
Figura 18 – “Exposição Nordeste”	220
Figura 19 – “Exposição Nordeste”	222
Figura 20 – Tarsila do Amaral, “Operários”	224
Figura 21 – Candido Portinari, “Retirantes”	225
Figura 22 – “Bienal é Fe\$ta”	232
Figura 23 – “Arti\$ta\$ Baiano\$ Ade\$trado\$!!!”	232
Figura 24 – “Bienal é Ação entre Amigos”	233
Figura 25 – Juraci Dórea, “3ª Bienal da Bahia”	235
Figura 26 – Juraci Dórea, “3ª Bienal da Bahia”	235
Figura 27 – Juraci Dórea, “3ª Bienal da Bahia”	240
Figura 28 – Juraci Dórea, “3ª Bienal da Bahia”	241

Figura 29 – Juraci Dórea, “3ª Bienal da Bahia”	241
Figura 30 – Juraci Dórea, “3ª Bienal da Bahia”	242
Figura 31 – Juraci Dórea, “3ª Bienal da Bahia”	242
Figura 32 – Juraci Dórea, “3ª Bienal da Bahia”	243
Figura 33 – Juraci Dórea, “3ª Bienal da Bahia”	243
Figura 34 – Juraci Dórea, “3ª Bienal da Bahia”	244
Figura 35 – “Museu do Mato”	250
Figura 36 – “Museu do Mato”	250
Figura 37 – “Museu do Mato”	251
Figura 38 – “Museu do Mato”	251
Figura 39 – Máscaras Mortuárias dos Cangaceiros	297
Figura 40 – Performance de Paulo Nazareth, “Máscaras Mortuárias”	301
Figura 41 – Adriana Varejão, “Língua com padrão sinuoso”	374
Figura 42 – Adriana Varejão, “Une petite mort”	374
Figura 43 – Adriana Varejão, “Proposta para uma Catequese – Parte II”	374
Figura 44 – Adriana Varejão, “Carne à la Taunay”	375
Figura 45 – Adriana Varejão, “Pele tatuada à moda de azulejaria”	375
Figura 46 – Adriana Varejão, “Ex-votos e peles”	376
Figura 47 – Adriana Varejão, “Mapa de Lopo Homem II”	376
Figura 48 – Caio Esgario, “Texturas Palimpsésticas 1”	420
Figura 49 – Caio Esgario, “Texturas Palimpsésticas 2”	420
Figura 50 – Caio Esgario, “Texturas Palimpsésticas 3”	421

SUMÁRIO

NOTAS GERAIS	22
PRÓLOGO.....	15
INTRODUÇÃO.....	18
CAPÍTULO 1 – NARRATIVAS HISTÓRICAS DAS BIENAS DA BAHIA.....	30
1.1 – CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL	30
1.1.1 – <i>Antropofagia qual Antropologia</i>	30
1.1.2 – <i>Arcos e Flechas: Poesia e Metáfora</i>	39
1.1.3 – <i>A Universidade E os Movimentos de Arte em Salvador</i>	44
1.2 – GENEALOGIAS DO MUSEU DE ARTE MODERNA – SOLAR DO UNHÃO.....	53
1.2.1 – <i>Traços Palimpsésticos do Solar do Unhão e (des)continuidades históricas</i>	54
1.2.2 – <i>Lina Bo Bardi: Museu de Arte Moderna, Museu de Arte Popular, Museu-Escola</i>	59
1.2.3 – <i>O deslocamento político e social das comunidades do Solar do Unhão, Gamboa de Baixo e Água Suja</i>	64
1.3 – UM CONTO DE TRÊS BIENAS	69
1.3.1 – <i>I Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia – 1966</i>	69
1.3.2 – <i>II Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia – 1968</i>	74
1.3.3 – <i>3ª Bienal da Bahia – 2014</i>	80
ENTREMEZES.....	91
EPISÓDIO 1 – GASOLINA.....	91
CAPÍTULO 2 – A PRODUÇÃO ESPACIAL DOS IMAGINÁRIOS E DAS TEMPORALIDADES	94
2.1 – A PRODUÇÃO DO TEMPO E DO ESPAÇO	94
2.1.1 – <i>Nação como um Espaço Legalizado</i>	95
2.1.2 – <i>O Cortejo do Tempo</i>	105
2.1.3 – <i>Instituições, Arqueologia do Conhecimento, Museus</i>	114
2.2 – PARA UMA IDEIA DE PALIMPSESTOS EM HORIZONTES DECOLONIAIS.....	121
2.2.1 – <i>Cosmologias em relação</i>	122
2.2.2 – <i>Contradição e Movimento</i>	129
2.2.3 – <i>Coerência em Horizontes Decoloniais</i>	134

2.3 – AS FRONTEIRAS NOS MOVIMENTOS ARTÍSTICOS	140
2.3.1 – <i>A Transversalidade Poética</i>	141
2.3.2 – <i>Artístico Inerente na Precariatividade</i>	147
2.3.3 – <i>Traduzindo Palimpsestos em Entoações</i>	153
ENTREMEZES	160
EPISÓDIO 2 – A POMBAGEM: O MUSEU É A RUA	160
CENAS DE PALIMPSESTOS	163
FILME 1 – A POMBAGEM	163
CAPÍTULO 3 – AS BIENAS DO SUL-GLOBAL E A DIALÉTICA DAS ESTÉTICAS DECOLONIAIS .	166
3.1 – AS BIENAS DO SUL-GLOBAL E A BIENAL DE HAVANA	166
3.1.1 – <i>A “Bienalização” do Mundo</i>	168
3.1.2 – <i>Bienais do Sul-Global: forjando subjetividades e fronteiras</i>	173
3.1.3 – <i>3ª Bienal de Havana 1989 – Gerardo Mosquera</i>	180
3.2 – ESTÉTICAS DECOLONIAIS E AS CONEXÕES COEVAS DO ATLÂNTICO.....	189
3.2.1 – <i>Dialética das Estéticas Decoloniais</i>	190
3.2.2 – <i>Conexões Coevas do Atlântico</i>	203
3.2.3 – <i>Ecos em Relações Transculturais</i>	211
3.3 – OS MOVIMENTOS ARTÍSTICOS DO NORDESTE: DE HISTÓRICOS À TRANS-HISTÓRICOS	
.....	215
3.3.1 <i>Exposição Bahia no Ibirapuera na 5ª Bienal de São Paulo em 1959 e a Exposição</i>	
<i>Nordeste para inauguração do Museu de Arte Popular em 1963</i>	216
3.3.2 – <i>É Tudo Nordeste? pergunta a 3ª Bienal da Bahia em 2014</i>	223
3.3.3 – <i>Estética da Sinceridade: o Universo Mágico de Juraci Dórea</i>	235
CENAS DE PALIMPSESTOS	245
FILME 2 – É TUDO NORDESTE?	245
ENTREMEZES	247
EPISÓDIO 3 – MUSEU DO MATO.....	247
CAPÍTULO 4 – O MUSEU IMAGINÁRIO DO NORDESTE: ENTRELAÇANDO ARQUIVO E	
MEMÓRIA	252
4.1 – MEMÓRIA, IMAGINÁRIO E RITUAL	252
4.1.1 – <i>Arquitetura da Memória</i>	253
4.1.2 – <i>Memória nas Performances Palimpsésticas</i>	262
4.1.3 – <i>Imaginário e Memória no Museu do Nordeste</i>	268

4.2 – ENTRELAÇANDO ARQUIVO E MEMÓRIA	273
4.2.1 – Traduzindo Arquivos	276
4.2.2 – M.E.L – Museu Estácio de Lima.....	283
4.2.3 – Arquivo através de Palimpsestos Transversais	290
4.3 – ARQUIVO FICÇÃO.....	294
4.3.1 – Máscaras Mortuárias.....	296
4.3.2 – Luto	304
4.3.3 – Conversações Mediúnicas.....	309
CENAS DE PALIMPSESTOS	316
FILME 3 – CONVERSAS MEDIÚNICAS NO ARQUIVO PÚBLICO	316
ENTREMEZES.....	318
EPISÓDIO 4 – BARRACAS REMINISCENTES	318
CAPÍTULO 5 – TRAÇOS PALIMPSÉSTICOS NA 3^A BIENAL DA BAHIA	322
5.1 – TRAÇOS PALIMPSÉSTICOS.....	322
5.1.1 – Tecendo o coevo	323
5.1.2 – Criando Palimpsestos Culturais.....	329
5.1.3 – Catalizadores Transculturais.....	335
5.2 – A MATÉRIA BRUTA; O ECO; OS AZULEJOS	340
5.2.1 – Galeria Esteio e a práxis do material bruto.....	342
5.2.2 – Os ecos do Teatro Anatômico da Terra.....	347
5.2.3 – Acervo da Laje e a agência dos azulejos	354
5.3 – PARA UMA COMPREENSÃO DOS ESTUDOS TRANSCULTURAIS ATRAVÉS DE TRAÇOS PALIMPSÉSTICOS.....	360
5.3.1 – Traços Moventes como o Mar	362
5.3.2 – As Poéticas da Tradução.....	367
5.3.3 – Palimpsestos Transculturais.....	372
CENAS DE PALIMPSESTOS	381
FILME 4 – TRAÇOS	381
PROSPECTIVA.....	383
EPÍLOGO	388
REFERÊNCIAS	391
APÊNDICES.....	417

A)	LISTA DE ENTREVISTAS	417
B)	ESTUDOS DE CAPA	420

NOTAS GERAIS

Este texto se trata de uma tradução, oficial e supervisionada, do documento original em língua inglesa. A tradução oficial foi realizada por Clara Fernandes Cerqueira e supervisionada pela autora da tese durante todo o processo. Todas as traduções de citação em outra língua são nossas, a não ser que o contrário esteja indicado no próprio texto. As citações que entraram no corpo do texto ou foram escritas diretamente em língua portuguesa ou são traduções para o português cuja versão de língua original (ou, em alguns casos, da língua de leitura) está sempre indicada nas notas de rodapé.

As menções às dissertações de mestrados são justificadas pela falta de literatura, fontes primárias e pesquisa sobre algumas temáticas abordadas nesta pesquisa.

PRÓLOGO

Esta pesquisa vem de um lugar de amor.

É através dos processos de obtenção do conhecimento sobre quem somos que nos tornamos capazes de compreender e de lutar nossas próprias batalhas.

Todo palimpsesto em que estive imersa.

Todo arquivo de que tomei consciência através de um mergulho de expansão.

Toda linha cruzada que não fui capaz de defender.

Qualquer traço dado, em qualquer momento e em qualquer lugar.

Todo oceano sobre o qual parei ou onde mergulhei.

Todo rio que com sua correnteza levou minhas certezas embora.

Toda paz que fiz com a contradição inerente do ser.

Cada momento espontâneo que colocou minha alma à prova.

Cada genealogia cujas reverberações nascem e renascem sob minha pele.

Todas as reverberações ancestrais para as quais acendo velas e verso um gole de café, pela reverência e pelo hábito.

Enfim, cada batida que se sobrepôs à minha.

Todas essas experiências de vida, acumuladas no presente à-mão, fazem com que esta pesquisa reflita um caminho profundamente percorrido.

Como colocado por Donna Haraway (1988), precisamos ser capazes de entender o truque de Deus, ou seja, é preciso aceitar a ilusão de que não podemos nos afastar completamente da pesquisa que levamos a cabo, como se fôssemos deuses. Como consequência de tal aceitação, não apenas confesso este envolvimento, mas ousou dizer que eu também faço parte desta pesquisa, ao ativar e ao reagir aos meus próprios traços palimpsestos, vividos, experienciados, alguns até esquecidos, outros apenas compreendidos de forma diferente, em diferentes períodos de minha vida. Pois me lembro de contar e de mostrar às pessoas fotos de quando eu era pequena, cumprindo as promessas feitas por minha mãe. Promessas de ser crescer com o coração justo e de desfilar com as indumentárias dos Congos, na procissão de São Benedito, da igreja local. São Benedito, santo negro, padroeiro da cidade, celebrado pela paróquia todos os anos, do dia 1º ao dia 13 de maio, quando a procissão final ocorre em Poços de Caldas, cidade localizada no estado de Minas Gerais, na região sudeste do Brasil. Minha cidade natal.

A celebração ocorre, oficialmente, desde 1904. Esses treze dias do ano são marcados por desfiles, por procissões, por rezas do Rosário, pelo “pagamento de promessas”, pela apresentação do que seriam os cantos e danças tradicionais, assim como pela preparação de comidas locais, como sanduíches de pernil, cocadas e quentão. Os rituais atrelados a dias alternados, as missas para os milagres de São Benedito, que ocorrem na igreja católica, os desfiles dos Congos, chamados de congadas, e a retirada dos caiapós da floresta. Em algum ponto dos anos 1980, a festa também foi marcada por ter sido o lugar onde meus pais se encontraram pela primeira vez e, eventualmente, ficaram juntos. Considero-me muito apegada à festa de São Benedito, não apenas por representar uma memória constante do meu lugar de nascimento, onde passei minha vida, desde a infância até à fase adulta, mas por estar lá, quase todos os anos, esperando na fila das mesmas barracas. A única tradição que mantive veio de meu pai servindo café para uma pequena estátua de São Benedito, colocada no altar de nossa casa. A oferenda vem sendo feita todas as manhãs, desde que consigo me lembrar. Quando deixei a casa de meus pais para estudar, meu pai me deu uma pequena estátua desse santo padroeiro, a quem também ofereço uma xícara de café todas as manhãs, desde então.

Imersa em todas as investigações que os estudos transculturais exigem de seus pesquisadores, um belo dia, fui arrebatada por uma epifania, que tirou todo o meu corpo da inércia, ao pensar em meu próprio caminho, culturalmente inscrito em minha experiência enquanto sujeito contextualizado. Nesse dia, num piscar de olhos, pude olhar para trás e ver, não apenas a reprise de minha memória, num simples ato de recordar, mas o complexo palimpsesto das relações transculturais, historicamente construídas e reconstruídas, no sentido de serem atualizadas por ações recorrentes, que reinventam a tradição, não como elemento fixo, mas como parte da caminhada do desfile, do ciclo e do ritual. De cada camada dessa imagem de complexidade que é externalizada do meu próprio corpo enquanto me aproximo dela de uma forma não-sequencial que me permite, portanto, ver tudo de uma vez só.

Os santos, os caiapós e os congos não são apenas nomes pronunciados por nós, mas a criação da vida cultural em si, imbricada na passagem de vidas espaço-temporais que, na ausência de melhor definição, podem apenas ser vividas através de traços. Não como elementos pequenos e aleatórios, mas como traços pertencentes a todas as ordens de compreensão, material e não-material, passivas ou não de descrição. Como uma unidade da presença, que espelha o que já se sabe e prevê o que virá. Como uma travessia da intuição. Trata-se de uma instância da totalidade, tão divina e sublime que se funde ao desespero do medo, unindo-se à crença de que os mistérios da criação da vida foram descobertos, não como evolução, mas

inseridos em cada suspiro, com seu começo e fim imediatos, tecendo esses extremos em um único ciclo recursivo. Distinções não-traçáveis. O simples ato de pulsar.

Minha subjetividade cultural é uma flutuação que foi formada a partir do movimento da procissão que instiga a aplicação de gestos e de ecos, em que agora reconheço uma conexão profunda com a vida. Como se a descrição do evento pudesse reinstalar um profundo entendimento, não de quem sou, com forma estática, mas como constante movimento. Portanto, em meio aos ciclos dos meus próprios caminhos percorridos e imaginados. É essa conexão profunda com a forma não-material da compreensão da passagem do tempo que me encontra a meio o caminho, sugerindo que o lugar de onde venho pertence à sua própria agência. Como se o *genius loci* desse lugar também abrisse suas ruínas para observação, através da complexidade de quem somos. Essa afirmação me acompanha em todos os meus movimentos em relação às ruínas. Assim como me acompanhou a Lyon, onde esta tese teve início, e à Salvador, onde o trabalho teve continuidade.

Nesse sentido, quando me perguntam sobre esta conexão profunda que estabeleci com a cidade de Salvador, não sou capaz de responder em plenitude. Posso tentar descrevê-la e estas palavras podem causar uma espécie de reverberação na imaginação das pessoas. Mas não sou realmente capaz de responder a esta pergunta. O que posso dizer, por outro lado, pertence à minha intenção de acreditar que minha conexão com Salvador não depende apenas do que eu gostaria ou imaginaria que ela fosse, mas da permissão que me foi dada pelo *genius loci*, que protege e atravessa o espírito da cidade, assim como pela forma com que ela consentiu expor suas ruínas, dentro da complexidade das relações, da afeição e da passagem dos ciclos que marcaram meus momentos iniciais nesse lugar.

INTRODUÇÃO

Adentrar as brechas históricas, como pretendeu o curador e poeta Okwui Enwezor, traduz o movimento teórico dos traços palimpsestos, no contexto da 3^a *Bienal da Bahia* (ENWEZOR, 2003). Adentrar profundamente a ficção, que permaneceu fora dos domínios da história, justapõe as fricções do tempo, do espaço, do movimento e da contradição, diante dos olhos do leitor. E se nossa primeira brecha significasse seguir uma estrela? Uma estrela guia que fez parte da constelação da Europa Ocidental. Uma estrela chamada *Merika*, supostamente descrita nos antigos mapas de Piri Reis ou nos arquivos de Jerusalém. E se o ato de seguir a estrela *Merika* rumo ao oeste nos levasse à terra do conhecimento? E se a chegada à América significasse atingir um ponto místico dourado, o último ponto de chegada, resultante do Iluminismo pessoal, através do olhar direcionado ao oeste, à estrela *Merika*? Isso faria algum sentido para a história ou para os mistérios históricos da ficção? Ou a brecha deveria ser relegada apenas à narrativa de histórias? Ao refletir agora, é difícil para mim acreditar que os países ocidentais da Europa foram fundados na ausência do misticismo, independente do estado-nação, que inclui a adoração a uma bandeira, o canto de um hino, as cerimônias das guerras e conquistas modernas, assim como a lealdade à cidadania e até os pontos de vista de várias invasões e expulsões. Por outro lado, não é difícil acreditar que, se houve de fato qualquer misticismo, a primeira fase do projeto religioso-moderno funcionou, em todas as circunstâncias, para criminalizar e justificar o extermínio dos traços correspondentes a tais modos de vida, considerados atemporais, em termos de ser, sentir, acreditar e conectar práticas culturais da vida diária. E se o fato de iluminar as múltiplas temporalidades, inseridas em palimpsestos históricos, fosse capaz de reverberar um sentido do mito ou do mistério, vindo do âmago social do surgimento de uma nação?

Além disso, levantar dilemas críticos e adquirir consciência em relação à concepção do tempo, do espaço e dos imaginários nos permite trabalhar com assuntos intelectuais, coletivos e históricos em débito, que tiveram o privilégio de sobreviver, embora não de absolutamente ultrapassar, aos interstícios da colonização e de serem gradualmente inscritos no projeto moderno elaborado pelo ocidente. As dívidas relacionadas a tudo a que sobrevivemos podem nos dar uma vantagem, do ponto de vista sobre como a historicidade operou na construção da modernidade (RICHTER, 2011). A universalidade não apresenta nenhuma evidência de si mesma, muito menos conceptualizações intrínsecas à experiência da vida. A instância diária da

vida mantém a recorrência no âmbito das abordagens teóricas dos processos históricos, pois não é possível medi-la em termos de certeza ou de precisão. As apreensões relacionadas à descrição da vida diária aparecem como um desfecho, que recai sobre a responsabilidade subjetiva de narrativas de perspectiva.

A primeira brecha histórica que devemos compreender consiste em desmembrar a noção de independência. Os eventos do ano de 1822, que coincidem com a independência do Brasil em relação a Portugal, devem ser entendidos como um ato de D. Pedro II no sentido de cortar laços com seu pai, o Rei D. João VI. A independência de um país não deve ser confundida com sua emancipação. A independência do Brasil se deu a partir da recusa do príncipe de retornar a Portugal. Do nosso ponto de vista da situação, a recusa de Pedro II do Brasil em retornar teria sido entendida no âmbito dos conflitos psicológicos da complexa relação com seu pai, correspondendo à percepção de Sigmund Freud sobre a situação. No entanto, a emancipação das pessoas vivendo na terra ocorreu através do suor e da luta. Na verdade, ela ainda pode estar na iminência da recorrência, também através de diferentes episódios espaço-temporais, relacionados a confrontações transmutadas. Portanto, como a narrativa histórica oficial pode ser a única fonte de verdade, se nosso presente-à-mão corresponde a um complexo movimento cultural trans-histórico, na iminência da recorrência?

A práxis acadêmica referente aos anos que passei na universidade, que incluíram um ponto de partida em 2005, me proporcionou um desenvolvimento intelectual e sensorial gradual, que estabeleceu duas discussões muito relevantes: a primeira está relacionada à aceitação do “coevo”, não no sentido das posteriores analogias genealógicas da pesquisa antropológica, mas em relação à inevitabilidade da criação de uma conexão dialética com cada circunstância relacional e partilhada que circunda o meu próprio ser (FABIAN, 1983); a outra discussão gira em torno da identidade e da representação das declarações, ou seja, da forma como o sujeito, impondo suas próprias vozes, abrange múltiplos ecos de solidão e de coletividade, intermitentemente. Declarações que têm uma “densidade no espaço – movimentos, formas, cores, vibrações, atitudes, gritos – [...] no que diz respeito ao imensurável” (ARTAUD, 1958). Assim como permitem consequências e reverberações (im)prováveis, emanando e recebendo ecos sobrepostos, à medida que encontra seu caminho para uma abordagem autônoma.

O objetivo de maior propulsão dessa pesquisa aspira alocar a agência da subjetividade e dos objetos em meio às metáforas da contradição e do movimento. Exaurir a primeira, tanto quanto exacerbar a segunda. Todas as brechas encontradas se tornarão uma oportunidade de re-escrever os discursos da história. Não se trata de construir uma nova narrativa fixa, mas de

estabelecer e expor o movimento sobre o qual ela age e a maneira como a relativização dos registros e dos arquivos oficiais podem abrir espaço para o surgimento da performance da veracidade do ser, apesar do essencialismo de suas recorrências trans-culturais e culturais.

A relativização de registros e de arquivos históricos opera no sentido de auto-autorizar medidas de entrecruzamento do conteúdo de discursos oficiais. Por exemplo, como primeira medida consciente, é preciso compreender termos como alteridade e diversidade, não como qualidades essenciais da nação, mas compreender a transmutação de movimentos trans-históricos e culturais, dentro das emergências e circunstâncias da vida diária. Também através dessa auto-autorização, são feitas demarcações, em nome da representação e da atualização de expressões transculturais, a partir de uma ação intelectual, reflexiva e de escrita, semelhante à ação dos arcontes contemporâneos.

Essa trajetória começou durante a composição de minha dissertação de mestrado, no contexto da cidade de Lyon, em 2014. Depois de me referir à colonização como um “encontro colonial”, em um texto meu, fui questionada por meu orientador sobre o que me fazia pensar que a colonização poderia ser associada a um encontro, na intenção mais passiva do termo. “Não teria sido uma ferida colonial?”, o professor Lee perguntou. Esse questionamento colocou em xeque a escolha de cada uma das palavras que compunham meus textos e me levou a entrar nos universos intelectuais e pragmáticos da *decolonialidade*. Naquele momento, aquele questionamento martelando em minha cabeça certamente significou uma reviravolta. Não apenas em relação à minha escolha de palavras, mas à consciência de olhar o mundo através de lentes divergentes daquilo que havia aprendido até então. No entanto, convergentes com a perspectiva que eu vinha procurando, mas que não conseguia formular em uma questão ou em um caminho.

A pesquisa teve uma segunda reviravolta, em ocasião do meu intercâmbio universitário, em Salvador, Bahia, Brasil. Não apenas fiquei completamente mesmerizada por um país que eu julgava conhecer, como havia me apaixonado pela maneira como meu corpo em movimento sentia-se confortável, em meio à confluência e ao ritmo de cada expressão espontânea com que tive a honra de cruzar. Em 2015, quando visitei o Museu de Arte Moderna da Bahia, dei de cara com traços palimpsésticos deixados pelas reverberações do turbilhão da 3^a *Bienal da Bahia*, que havia ocorrido no ano anterior, em 2014. Encontrei um livro chamado *Jornal dos 100 Dias*, deixado aleatoriamente sobre uma mesa. Nesse momento eu soube. Comecei minha jornada me permitindo simples conversas nas ruas sobre o fluxo da bienal. Tornou-se um padrão o fato de dar de cara com assuntos latentes, relacionados à 3^a *Bienal*, ou com outros sinais aparecendo diante de meus olhos, até o ponto de acontecerem encontros mais elaborados e organizados com

pessoas próximas, só com o intuito de falar sobre o evento. Se considerarmos que os traços palimpsestos têm agência, assim como entidades, então eu diria que essas situações foram mais que coincidências, mas fizeram parte de um acesso aceito. Talvez eu também tenha sido escolhida para emergir em um universo tão particular e único de ação.

Cada pessoa com quem falei me daria uma peça do quebra-cabeças de informações sobre a 3ª *Bienal*. Assim como indicaria o contato ou o entrevistado seguinte. A falta de material escrito que investigasse o evento me fez pensar que a elucidação para todos os meus questionamentos estaria nas relações dialéticas buscadas por mim. Cada conversa significou uma série de portas que levavam à *Bienal*. Tive acesso a muitos ecos, reverberações, gestos, emoções, memórias e traços, ao apenas escutar as narrativas de cada uma dessas pessoas. Vozes que permitiram a abertura de pequenos universos. Eu apenas sentava e ouvia, enquanto era capaz de visualizar cada detalhe, cada entonação e cada movimento que se cruzava aos testemunhos. Senti que fazia parte de tudo que estava sendo dito, como se eu pudesse voltar para aquelas cenas e intimamente assisti-las. Em determinado momento, as peças da 3ª *Bienal* começaram a se juntar em minha cabeça. Eu pude finalmente compreender e sentir o contexto mais amplo dos processos e das ações do evento. A pesquisa surge dessa experiência de dimensões relacionais que atravessou o meu caminho.

O primeiro capítulo, portanto, busca compreender a breve trajetória histórica sobre como a cultura foi desenvolvida, no contexto brasileiro. Para começar, observaremos a Semana de Arte Moderna, que aconteceu em 1922, nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro. Este vem sendo considerado, desde então, o mais importante e impactante movimento cultural do país. No entanto, o movimento em si ocorreu majoritariamente na região sudeste, embora essa semana peculiar tenha sido tomada como a mais importante representação da construção cultural nacional. Ao mesmo tempo, um grande número de agitações culturais tomou formas e cores incomparáveis, em todo o país, mas foram raramente difundidas ou legitimadas nacionalmente. As questões seguintes giram em torno da ideia dos dispositivos nacionais, analisando como eles operam de forma a avaliar o modo como expressões culturais são construídas e percebidas, como um todo ou como uma unidade nacional homogênea. Particularmente, em comparação ao desenvolvimento cultural de parte do contexto da região Nordeste, onde ocorreu a 3ª *Bienal*.

Além disso, para entender o contexto histórico das bienais, é importante investigar o surgimento da agitação cultural, na cidade de Salvador, assim como o turbilhão político em que cada uma das bienais ocorreu. A chegada da arquiteta italiana Lina Bo Bardi e de suas ideias envolvendo as expressões populares e a arte; o papel da universidade, nesse caso, da

Universidade Federal da Bahia, sob a liderança de Edgard Santos; os movimentos artísticos locais, que estavam ocorrendo em todos os cantos da cidade e de onde muitos nomes surgiram e foram consagrados, como Glauber Rocha, Agostinho da Silva (filósofo português que viveu aqui no Brasil entre 1947 e 1969 e foi o criador do CEAO – Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA) e outros. Cada um desses elementos únicos contribuiu para o desenvolvimento, a construção e a autenticidade dos movimentos e expressões culturais daquele momento.

A inauguração do Museu de Arte Moderna, sob a supervisão de Lina Bo Bardi, materializou de forma decisiva o movimento, em meio à febre da modernidade cultivada em todo o mundo. As instalações de um complexo conhecido como Solar do Unhão passaram por renovações, para receber as atividades do museu, que também estavam engajadas no estabelecimento de um Museu de Arte Popular e de um Museu-Escola. O prédio do Solar do Unhão, ao mesmo tempo, será analisado a partir da perspectiva de seus muitos palimpsestos arquitetônicos e de como, ao longo de toda a história nacional, eles serviram a diferentes propósitos, nas mãos de muitos proprietários. Além disso, com o objetivo de entender as genealogias do Solar do Unhão, uma investigação sobre como as comunidades do entorno foram tratadas e deslocadas se apresenta como elemento indispensável para a compreensão da característica da sociedade daquele tempo.

Finalmente, o primeiro capítulo inclui as narrativas das três Bienais da Bahia. A primeira edição ocorreu em 1966, sob a liderança de Juarez Paraiso e de Riolan Coutinho. Ela seguiu, em maior ou menor extensão, a estrutura das Bienais de São Paulo, incluindo um prêmio e a divisão por regiões geopolíticas. A segunda edição ocorreu dois anos depois, em 1968. No entanto, sua abertura também significou seu fechamento, uma vez que, diante do endurecimento da ditadura militar, a censura tornou-se prática comum. Especialmente em relação a expressões culturais e artísticas, que tinham a tendência de reforçar a mácula social, através de uma exposição esmagadora. Como consequência da censura, muitas atividades culturais foram reduzidas a representações do governo. A *3ª Bienal da Bahia*, portanto, ocorreu 46 anos depois da segunda edição, em 2014. A ideia de continuação consistiu em manter a conexão com as edições anteriores, mesmo que esse significasse apenas um ato simbólico. As narrativas das bienais partilham mais que uma sequência numérica, mas um entendimento coletivo sobre como as práticas culturais do Nordeste são equilibradas, em relação ao contexto nacional, assim como em confronto com as práticas vindas do contexto da região sudeste. Não apenas como contextos separados, mas como fluxo de financiamento e do trabalho das pessoas, trocando e criando, em associação com um movimento internacional e nacional de ideias e de artistas.

O segundo capítulo aborda o suporte teórico do projeto, de acordo com o reforço de conceitos e de noções que pudessem ser introduzidos ao nosso entendimento da cultura, da criatividade, do significado da arte e dos domínios da precariedade. A primeira parte foca nos conceitos relacionados ao tempo, ao espaço e à instituição. O cortejo do tempo examina como as medidas ocidentais do tempo cronológico afetam a vida diária da população nacional, entremeada à busca constante pelo progresso e pela acumulação de capital. O movimento das medidas de tempo segue um cortejo que posiciona a noção de tempo em um relativismo relacional. O conceito de espaço circunda os domínios do estado-nação e a forma como ele formula seu território como um espaço-legal, através da escrita de narrativas históricas da conquista e da nacionalização ocidental do mundo. Ao mesmo tempo, o estado-nação captura a vida, presente em meio aos territórios geopolíticos, e o conceito de liberdade e de movimento das pessoas, que se sobrepõe e se justapõe ao movimento peculiar dos rituais e das práticas culturais da vida diária. A apreensão espaço-temporal da formação dos estados-nação inscreve o reforço das instituições oficiais, onde se encontram, por exemplo, as premissas da educação nacional e suas instalações culturais, como o museu. A pesquisa antropológica tem papel importante na formulação da maneira como o estado-nação institui seus povos e na forma como as exposições organizadas pelos museus se assemelham à concepção da diferenciação racial e das civilizações, feita em escalas de noções capitalistas de progresso.

O início da pesquisa teórica contempla as interpelações de conceitos inscritos em linhas de pensamento que já foram estipuladas e trabalhadas. A continuação do segundo capítulo introduz elementos que provocam e maculam tais entendimentos, assim como ponderam sobre diferentes raciocínios, relacionados a noções do tempo, do espaço e das instituições em suas funções imediatas. Além disso, tratamos sobre como as cosmologias sobrepõem a construção do nacional, em termos de apropriação, alargamento, convergências e divergências, aplicadas a construções gerais das narrativas históricas. A sobreposição de práticas culturais e a construção de uma cultura nacional embarcam em um movimento de contradição e de desmembramento, à medida que o estabelecimento dos corpos presentes traça seu caminho, através de ações identitárias conflituosas e de processos de subjetividades. Buscamos, assim, um entendimento sobre como os horizontes decoloniais apresentam seus processos, por um lado, como intuitivamente relacionados a reverberações subjetivas e, por outro, como produtos da modernidade. Por exemplo, para restaurar o equilíbrio, palimpsestos culturais sobrepõem múltiplas brechas em camadas de coerência. Não de forma exclusivamente nacional, mas investigando práticas cosmológicas que vão além, em uma compreensão da vida diária sobre a precariedade. Tanto sobre os processos de subjetividade, quanto de emancipação. O conceito

de transversalidade, em meio a expressões artísticas, traduz os domínios transculturais da sociabilidade inscrita em narrativas coletivas.

O terceiro capítulo foca no movimento global, associado aos acontecimentos da bienal. A primeira bienal registrada no mundo ocorreu na cidade de Veneza, em 1895. A segunda a ser registrada foi organizada na cidade de São Paulo, em 1951. Ambas as bienais vêm ocorrendo a cada dois anos, desde sua primeira edição. A recorrência e a difusão das bienais tornaram-se um fenômeno mundial, que inclui a criação da Fundação Bienal. Essa instituição mapeia os muitos lugares e datas de ocorrência de bienais em todo o mundo. O presente projeto dará ênfase ao mapeamento e à discussão envolvendo as bienais que fazem parte dos domínios estabelecidos pelas instanciações geopolíticas do Sul-Global. O objetivo de tal preferência consiste em forjar uma possibilidade de projetar diferentes rotas, imbricadas no fluxo e no movimento do pensamento e das expressões culturais e desvinculadas da mobilização ocidental. Por exemplo, a 3ª Bienal de Havana foi considerada como a primeira bienal registrada a colaborar para o desenvolvimento de uma linha de pensamento e de expressões artísticas que reverberam e ecoam, a partir de práticas culturais em consonância com o Sul-Global. Subsequentemente, outras bienais pertencentes, majoritariamente, aos domínios geopolíticos em questão, seguiram as atitudes transgressivas, subversivas e de distanciamento da estrutura do evento. Esse processo colaborou para a formulação de novas fronteiras de subjetividades culturais.

Em consonância com a elaboração de novos mapeamentos das interpelações da bienal, também é possível refletir sobre a formação imperativa de outras rotas de fluxo cultural e de movimento dos coletivos partilhados, que ignoram a construção cognitiva associada à sua passagem na história intelectual do ocidente. Por exemplo, projetar o movimento de ideias e de expressões culturais que seguem o trânsito, os gestos e os ecos do Atlântico, partilhando a mesma contemporaneidade. A opção teórica para tais conexões terá o suporte do reforço de uma conscientização emergente, relacionada a lógicas de dominação. A partir dessa conscientização, sujeitos coletivos podem recuperar sua agência. Os estudos voltados para a opção decolonial estarão no centro dessas demandas e servirão para fundamentar a legitimidade e a autenticidade das reinvenções que conformam a vida diária enquanto expressão da veracidade local. Em termos de movimentos artísticos, traçaremos um suporte dialético entre reflexões e construções das estéticas decoloniais. Em geral, levamos em conta a forma como a consciência de diferentes rotas de expressão cultural pode reverberar em meio aos ecos das relações transculturais, assim como sua contribuição e sua reivindicação, em relação à agência de subjetividades localizadas nas fronteiras do ser.

Essas relações transculturais repercutem em atitudes relacionadas a práticas locais, a categorias de identidade e a delegações geopolíticas da história e da economia. Nesse sentido, como essas expressões artísticas poderiam alcançar a complexidade referente a negociações, a demandas, à legitimação e à agência da identidade? De maneira geral, trata-se de refletir e de compreender as relações diante das quais a região Nordeste, em comparação com sua própria subjetividade e diante de conexões mais amplas, é apreendida, em termos de níveis de complexidade imagética. A *3ª Bienal da Bahia* questiona *É Tudo Nordeste?* A ideia, a partir daqui, estará longe de responder a essa questão, mas trará interpelações transculturais que enriquecerão e tornarão mais complexas as discussões e as reverberações de tal questionamento. No entanto, quando conformada dentro de uma meta-análise da contradição e do movimento, a própria investigação justapõe e sobrepõe infinitos cruzamentos de traços palimpsestos, reverberados, experienciados e expostos no presente-à-mão. A estética do artista Juraci Dórea traz dimensões atreladas ao desaparecimento temporal dos traços, abordando expressões culturais no âmbito dos domínios de sua existência, de suas realidades fantásticas e da veracidade do ser e do sentir.

O quarto capítulo aborda a relação dos imaginários, das memórias, dos arquivos e dos rituais imbricados na percepção das construções espaço-temporais da transculturalidade e dos palimpsestos transversais. O *Museu Imaginário do Nordeste* validou a reunião de ações e práticas desenvolvidas durante a *3ª Bienal da Bahia*. E nesse sentido, a forma como o entrelaçamento da documentação da memória e do arquivo se distancia e estreita a criação e as expressões artísticas, dentro do projeto de curadoria da bienal, ligado a interpelações e investigações promovidas durante a travessia do tempo e a concretização do evento. Além disso, validou também a forma como as noções de memória e de arquivo sobrepõem e perturbam conceitos fixos, relativos à existência institucional, assim como a percepções históricas que delegam e desrespeitam o simples ato de ser.

O departamento da *3ª Bienal* responsável pelo trabalho com os arquivos vindos do antigo Museu Estácio de Lima foi designado como *Arquivo e Ficção*. O objetivo principal das ações vinculadas a esse departamento abordou a questão da relativização da manipulação dos arquivos, que incluíam, para além das noções de arquivo referentes a documentos escritos, patologias, artefatos, objetos sagrados, duas múmias, partes do corpo humano e máscaras mortuárias. A coleção existiu, *a priori*, para a pesquisa antropológica e científica sobre a diferença racial. O laboratório de objetos antropológicos. Os arcontes contemporâneos, forma que usarei para denominar curadores e artistas trabalhando no Arquivo Público, organizaram performances, rituais e exposições, com a aspiração principal de restaurar a dignidade das vítimas

de "objetificação" intelectual e científica. Traduzir os arquivos no presente-à-mão consistiu em inscrever de volta a vida nos rituais mundanos e culturais da existência: como a performance de purificação, organizada pela artista Maria Magdalena Campos-Pons, e o direito ao funeral, performance organizada por Paulo Nazareth, com o intuito de promover o último rito mortuário, em respeito às múmias e às partes patológicas do corpo humano, assim como a cada osso e a cada caveira que um dia fez parte de uma vida.

O quinto capítulo inclui duas partes da pesquisa. A primeira delas tem a intenção de trabalhar com investigações em torno da construção de espaços culturais, através da percepção de três diferentes ações: (a) a Galeria Esteio, de Maxim Malhado; (b) o Teatro Anatômico da Terra, de Camila Sposati; e (c) o Acervo da Laje, concebido e mantido por José Eduardo Ferreira e Vilma Santos. Todos esses espaços culturais colaboram para as discussões sobre o compartilhamento, a transmissão, a travessia, o enaltecimento e a formulação de possibilidades de expressão, de sentir e de ser, em meio a ecos e práticas dissimuladas pelas instituições oficiais e culturais. Cada espaço respeita as proposições e as possibilidades locais de criação, que têm características próprias, dentro da veracidade dessas expressões.

A segunda parte do quinto capítulo gira em torno da noção e do desenvolvimento de conceitos imbricados na fricção presente entre o movimento e a contradição, relacionada à reinvenção de expressões culturais, em meio à complexidade dos traços palimpsestos das dimensões da existência. Por exemplo, a forma como o mergulho nesses traços palimpsestos colabora para o estabelecimento de catalisadores transculturais reverberou através da *3ª Bienal*, configurando um de seus contextos principais, em direção a outra compreensão da sociedade como um todo. Não como uma sociedade universalista e totalizadora, mas enquanto fragmentos de veracidade, que compõem o lugar onde nos encontramos como seres relacionais. No sentido de práticas sensoriais e do alcance inestimável dessas expressões, em relação aos ecos gestuais e ancestrais. Uma ação de tradução transcultural dos traços palimpsestos e de suas performances, imbricadas em nossa contemporaneidade.

A investigação sobre movimentos transculturais e trans-históricos imbricados em traços palimpsesticos, conectados à *3ª Bienal da Bahia*, possibilitou minha estadia de quatro anos na cidade de Salvador. Durante esse tempo, estive ativamente engajada nas profundezas de cada esquina e de cada rua em que estive. Seria impossível não mencionar as experiências que contribuíram para a formação de meu entendimento sobre a transculturalidade local. Não posso nem dizer que esse se constituiu como um entendimento totalmente consciente ou articulado. No entanto, através do cruzamento dessas experiências de cidade, fui capaz de internalizar e de atualizar minha própria compreensão sobre vidas filosóficas. Esse movimento pessoal não

pode, dessa forma, ser desassociado do restante da pesquisa. Como na recursão circular dos rituais, em que cada parte e cada pessoa acrescenta algo ao ciclo. Portanto, minha trajetória pessoal não apenas trouxe algo para a investigação da 3^a Bienal, como permitiu que me reinventasse em múltiplas possibilidades de conhecimento. Consequentemente, para trazer essa experiência para o âmago da pesquisa, proponho a narrativa de alguns episódios da minha jornada, que serão designados como *Entremezes*. Esse intervalo, no teatro clássico ou nas performances, consiste em uma pausa da própria peça, para que a audiência descanse, se distraia e permaneça entretida. Na cena política, ativistas utilizaram a pausa dos *Entremezes* para distrair uma audiência indesejável, como a chegada de policiais que tinham como intuito desarticular as manifestações de oposição.

Os *Entremezes* trarão, portanto, algumas narrativas de minha experiência pessoal na cidade de Salvador. Em primeiro lugar, essa é uma forma de dar a essa experiência a relevância merecida, no desenvolvimento da pesquisa. Em segundo lugar, pelo fato de essas narrativas também reverberarem e confluírem alguns dos conceitos desenvolvidos, como, por exemplo, as brechas teóricas. O primeiro *Entremezes*, *Gasolina*, conta a história da minha chegada à cidade, ao mesmo tempo que conheci um ancião que habita na região do Rio Vermelho e frequenta a casa de Iemanjá. O segundo gira em torno de um grupo de teatro de rua, *A Pombagem*, que acompanhei e de que eventualmente fui membro, através da produção de material audiovisual. O terceiro descreve o Museu do Mato. Na ocasião das entrevistas, falei com Luciana e Dinha, diretoras executiva e artística da 3^a Bienal, respectivamente. Como consequência de uma das reverberações da Bienal, foi decidida a inauguração de um museu, na cidade de Mucugê, em meio à paisagem do sertão nordestino, com o intuito de ampliar as possibilidades de criação e de exibição participativas. Um museu sem os escopos e a coagulação característicos de instituições nacionais, que tive o prazer de visitar e me permitiu contemplar tal entendimento sobre as expressões transculturais. A quarta narrativa relembra um dia que passei no entorno do Museu de Arte Moderna. Mesmo tendo ocorrido dentro e ao redor das demarcações do museu, a aventura em si estava imersa em vozes, ecos, gestos e especulações sobre como a sociabilidade é construída, consumida e abraçada, dentro dos domínios dos universos relacionais. Além do objetivo de trazer minha experiência pessoal para a pesquisa, os *Entremezes* também têm o intuito de entreter, de performar emoções, assim como de enriquecer as lutas espontâneas da vida através de narrativas.

Além disso, como resultado do grande número de entrevistas feitas, durante o trabalho de campo e de acordo com o acesso que me foi dado para investigar e usar os materiais audiovisuais brutos da Bienal, decidi trabalhar na narrativa visual atrelada à escrita da tese. Por

exemplo, o material audiovisual que acompanha o material escrito não constitui sozinho um elemento contextual elementar, mas faz parte da tese em si. Ou seja, os vídeos não são simples cópias ou recortes que lembram a pesquisa, mas apresentam sua própria poética, transversalidade e estética visual, cujo suporte está além dos domínios das letras. A montagem dos vídeos foi completamente analisada e refletida. Da mesma forma, a escolha das palavras narradas e a trilha sonora foram compostas exclusivamente para acompanhar as imagens dos vídeos. Os resultados relacionados ao material audiovisual de fato produziram reverberações diferentes daquelas produzidas pela tese escrita, diligentemente trabalhada e finalizada. No entanto, nosso mundo é constituído por imaginários cruzados de forma conspícua pelos olhos, pelo olhar e pela observação. Nesse sentido, o material audiovisual, composto como parte integrante desta pesquisa, contempla a veracidade imbricada na forma com que frequentemente relacionamos os imaginários aos escopos de imagens cognitivas e não à profundidade das estruturas acadêmicas textuais das palavras. Além disso, há a possibilidade de aprimorar a pesquisa para além das paredes das bibliotecas, fazendo com que a brecha de acesso seja esculpida e libertada.

Os vídeos são compostos de quatro seções fundamentais de traços palimpsésticos pertencentes à pesquisa: (a) as narrativas e os artistas do sertão nordestino, assim como as discussões sobre a investigação envolvendo o título da Bienal em si *É tudo Nordeste?*; (b) os processos ritualísticos das performances relacionadas às ações dos arcontes contemporâneos e às investigações dos arquivos recuperados do Museu Antropológico Estácio de Lima e do Museu Etnológico; (c) a construção de espaços transculturais, imbricados na experiência de três processos criativos diferentes: o Teatro Anatômico da Terra, da artista Camila Sposati, com base nos teatros Anatômicos do século XVI, na Itália; a Galeria Esteio, desenvolvida pelo artista Maxim Malhado, com base na possibilidade de criação de espaços culturais; o Acervo da Laje, sob a manutenção e a curadoria de José Eduardo Ferreira e Vilma Santos, no bairro de Plataforma, no subúrbio, com o intuito de legitimar movimentos culturais e expressões artísticas da periferia; (d) as perambulações do grupo de teatro de rua *A Pombagem* e sua investigação artística, feita a partir da caminhada, da performance, da implicação e da abrangência de elementos que pertencem aos domínios das experiências espontâneas do corpo, dos monumentos e de lugares da cidade de Salvador, assim como da imprevisibilidade das lutas improvisadas.

Ailton Krenak (2019), do povo Krenak, em confluência com seu conhecimento ancestral, nos ensinou que, para continuar a adiar o fim do mundo, é preciso contar só mais uma história. Portanto, evocamos nossas forças dos traços palimpsésticos, nossas percepções do

mundo e a hermenêutica do conhecimento, para que possamos estar constantemente imersos na reinvenção de nossa instância diária da vida. E para dar nossa contribuição para o adiamento do fim do mundo, contaremos mais uma história.

CAPÍTULO 1 – NARRATIVAS HISTÓRICAS DAS BIENAS DA BAHIA

1.1 – CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL

A 3ª Bienal da Bahia, evidentemente, é precedida por uma série imensurável de artistas renomados e outros ainda pouco documentados, exposições de muitas caras e cores, bienais de muitos contextos, noites de abertura, manifestações políticas e culturais, performances, exposições de grafite e murais, fluxos artísticos variados e inúmeras expressões de arte espalhadas e atravessando seu território imaginário e imagético. Entretanto, o ato de tecer cada pedaço de informação que pode ter se conectado ou desassociado do conhecimento público poderia nos levar a uma mera reprodução histórica e biográfica ou a narração da sucessão dos fatos. Simultaneamente, a construção de uma narrativa contextual aqui tecida que conduzirá nossas expectativas junto ao acontecimento da bienal em questão – datada do ano de 2014 – consiste no entrelaçamento de um acompanhamento histórico, de obras e de documentos literários e das histórias orais contadas e transmitidas. Portanto, a trajetória cultural guiada por esta pesquisa flutua em direção a uma compreensão de aspectos estruturais de mentalidades que acionam ritmos de expressões artísticas, elocuições culturais, poéticas relacionais assim como os movimentos e os caminhos pelos quais conceitos e o ato de criação são traduzidos e traçados.

1.1.1 – Antropofagia qual Antropologia

Todo começo é um manifesto. Uma ruptura. Um começo e um fim em si. Impõe-se sobretudo enquanto processo. O fato de que a chegada da modernidade cultural ocorreu no Brasil há quase cem anos ainda permanece uma realidade incontestável. Sem dúvida, ela ainda persiste, reinventando-se através de seus ecos, conexões, reproduções, revalidações e recorrências. Os eventos da Semana de Arte Moderna representaram o início de como e de

quando o modernismo conseguiu deixar sua marca em manifestos, obras literárias, pinturas, discursos e encontros sociais promovidos durante o evento. As intenções de suas reivindicações estavam majoritariamente focadas na construção de um imaginário nacionalista. A imagem que representou uma recém-traçada nação dos povos. O evento ocorreu no Teatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 1922. Segundo as historiadoras Lilia Schwarcz e Heloisa Starling,

Vários modernistas surgiram, ao mesmo tempo, revelando um movimento plural que respondia à entrada de uma nova linguagem e visão do Brasil. E, se o agito foi variado, coube à experiência paulista de 1922 catalisar a percepção desse momento em que confluíram ideias, contestações e anseios dispersos pelo país. (2015, p. 338).

O movimento modernista foi conduzido por intelectuais, escritores e artistas, dentre eles o escritor e posterior Diretor do Departamento de Cultura do Estado de São Paulo Mário de Andrade, o escritor Oswald de Andrade, os pintores Tarsila do Amaral, Emiliano Di Cavalcanti e Anita Malfatti, o compositor Heitor Villa-Lobos e outros nomes de menor repercussão. Os domínios da identidade nacional estavam sendo reconfigurados através da rejeição de teorias culturais internacionais, como as categorias antropológicas eurocêntricas dos povos ou as continuidades sociais, sob uma perspectiva colonial relacionada à presença portuguesa – e, em menores proporções, holandesa e francesa – no país; bem como do despertar de uma consciência capaz de criar e perceber as nuances das expressões artísticas com potencial para qualificar a identidade brasileira em sua mais fidedigna "autenticidade". Com algumas exceções, notadamente a de Mário de Andrade, esses artistas e intelectuais se graduavam em universidades e escolas de arte europeias, só para retornar ao Brasil e aplicar as técnicas aprendidas, praticadas e aperfeiçoadas lá fora. As mudanças relacionadas com suas obras se deram, principalmente, em termos de conteúdo, ou seja, ainda que as técnicas fossem inquestionavelmente baseadas na escola de arte europeia – especialmente nas estéticas vanguardistas do cubismo, do futurismo italiano e do expressionismo –, os conteúdos e paisagens foram transfigurados em busca de uma realidade brasileira e de uma representação de seu povo. No entanto, a experiência ficou limitada às regiões do sul do país – São Paulo e Rio de Janeiro majoritariamente – apesar da tentativa de dar conta de uma reivindicação nacional, no sentido de criar identidades que pudessem representar o país como um todo, como uma unidade, não houve um pedido de legitimação de representações da cultura de comunidades vindas de outras regiões e contextos. Apesar das importantes reverberações da Semana de Arte Moderna e de sua ruptura artística, é essencial que certas reivindicações e compreensões sejam abordadas de maneira relativa, atreladas ao contexto em que surgiram. Por exemplo, algumas pesquisas que caracterizariam respostas às ideias modernas vindas do

Nordeste não foram contempladas. Na verdade, é o momento em que a região se conscientizou do valor da autorrepresentação e da necessidade de desenvolver a emergência de uma saída alternativa para uma tomada de consciência dos imaginários nacionais. Por outro lado, quando qualquer outra região tentou reivindicar para si a apropriação do conhecimento e de sua representação, acabou caindo nos domínios dos regionalismos, ao invés de tornar-se parte constitutiva da dimensão nacional ou da universalidade incorporada às produções locais. Segundo Durval Albuquerque Júnior (2011), esse momento da história brasileira configurou, de fato, o momento em que a invenção do Nordeste enquanto região começou a ser investigada. Tornou-se necessário, então, lidar e confrontar certas representações e, por essa razão, artistas, poetas, escritores e intelectuais do Nordeste foram levados a desenvolver e refletir sobre compreensões de seu próprio “Eu” em relação ao Sul ou em relação a qualquer outro aspecto dito nacional.

Mário de Andrade (1928), que liderou escritores e intelectuais do movimento, escreveu sobre as características do anti-herói brasileiro através da experiência do personagem – que também dá nome ao livro *Macunaíma*. Ele foi descrito como o herói sem caráter. O metafórico, dispar e imaginário herói do povo. O personagem atravessa todo o país à procura de uma pedra: a *muiraquitã*, uma pequena pedra verde, cujas formas parecem às de um sapo, uma espécie de amuleto da sorte indígena. Diante da incerteza de como poderia ser retratado o chamado personagem nacional, *Macunaíma* incorporou todas as identidades em seu próprio ser: o indígena, o caipira, o sertanejo (um indivíduo nascido no *sertão*), o negro, o mestiço e o branco (SCHWARCZ, STARLING, 2015). Embora todas as identidades incorporadas por *Macunaíma* fossem representações masculinas, o personagem do livro tornou-se supostamente a representação da mistura nacional. Esse mecanismo, no entanto, dissolveu questões importantes sobre como as interconexões de raça estavam profundamente enraizadas em controvérsias. Além disso, não foram mencionados os conflitos regionais e as controvérsias que não foram expostas. Faz também referência à distopia racial relacionada à crença de que o país poderia assumir a democracia sob o selo da igualdade, exatamente como colocado por Gilberto Freyre em sua tese sobre o imaginário nacional, nos anos de 1930. O Brasil nunca levou realmente a cabo o projeto de tornar-se uma democracia racial. Fato que fez com que o termo *democracia* fosse eventualmente substituído pelo termo *mitologia*, em toda a extensão do termo - uma mitologia racial mal interpretada. Além disso, ao inserir noções já estabelecidas de identidade no caráter do personagem, negou-se o reconhecimento de processos de objetificação muito mais complexos que o simples emprego de categorias culturais ou regionais, especialmente durante os anos posteriores à Constituição da República, em 1989.

A Semana de Arte Moderna pretendeu constituir uma inovação na criação de arte, uma capacidade criativa autônoma, assim como uma ruptura na produção de conteúdo, no sentido de como técnicas e conceitos de arte europeus eram ora rejeitados ora praticados. Acreditava-se que, a partir daquele momento, gestos de imitação ou continuidade iriam gradualmente deixar de existir. Havia uma busca pela “*brasilidade*”, ou seja, os significados simbólicos, as formas, os conteúdos e a afirmação cultural construídos e representativos do povo brasileiro. O que significava ser brasileiro? Esse era o questionamento envolvendo a busca pela identidade nacional. Enquanto isso, discussões obrigatórias sobre estados modernos surgiram como uma tradução do movimento global dentro das estruturas contemporâneas e de poder.

A escala com que a modernidade surgiu e se propagou em São Paulo – retratada de outra maneira em outras regiões do país – tornou-se mais evidente com o surgimento da industrialização, que provocou, sobretudo, a reestruturação e o crescimento da cidade, dos hábitos do dia a dia e, conseqüentemente, da mentalidade das pessoas em transição, devido a novas tendências e a mudanças sensíveis de comportamento. Além da busca pela identidade brasileira dentro de sua própria essência, a jovem República testemunhou muitos procedimentos eugenistas, que ocorriam e eram institucionalmente reforçados, após o surgimento de pesquisas e experimentos sociais feitos por personalidades como o médico Nina Rodrigues. Ele foi responsável por liderar um laboratório antropológico, onde foram feitas pesquisas sobre patologias de pessoas não-brancas. Com a promessa de encontrar e provar complexos de inferioridade na sociedade brasileira, essas pesquisas eram baseadas em diferenças biológicas e tinham o intuito de avaliar divergências raciais. No entanto, essa tese patológica e racial se infiltrou nas instituições e na base dos sistemas sociais. Diante de tais circunstâncias, Walter Mignolo (2011) tenta colocar em evidência as imperceptíveis obscuridades que acompanham o surgimento e os pontos mais altos da modernidade, mostrando como seus efeitos atuaram na fundação de um terreno social e racial fundamental para a construção social do estado nação.

Enquanto isso, a semana dos modernistas e dos vanguardistas era largamente criticada pelo público. Foi Oswald de Andrade que escreveu o Manifesto Antropófago ainda no mesmo ano. O mesmo permaneceu não publicado até o ano de 1928. As publicações seguintes da *Revista de Antropofagia* tornaram possível a publicação do manifesto, para que, finalmente, este obtivesse maior alcance de leitores. O manifesto foi caracterizado como uma poética da “radicalidade”. Segundo o argumento de Haroldo de Campos (2003), havia um radicalismo de linguagem impregnado na poesia do modernista Oswald de Andrade. Ao contestar os fragmentos convencionais da poesia, Andrade traz novamente à tona a inquietude identitária

dos sujeitos nacionais, que estavam sendo moldados através de expressões artísticas e literárias, durante a semana moderna. O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro acredita que o Manifesto Antropofágico continua a ser o maior pensamento metacultural original produzido na América Latina, sendo a única contribuição anticolonial de fato feita no Brasil, pois o manifesto não significou uma teoria do nacionalismo, ou do indianismo, mas o autor sugere que foi bastante revolucionário, uma vez que o conceito em si projetou os povos indígenas no futuro e na ecúmena (ENTREVISTA..., 2014, meio eletrônico). Deslocou e eclipsou, portanto, as dimensões de tempo dos povos indígenas, em favor de medidas cronológicas ocidentais de temporalidades, consequência das caracterizações antropológicas e da literatura produzida, baseadas em modos de vida não ocidentais.

O Manifesto Antropófago evoca rituais canibalistas e alguns hábitos dessas nações indígenas que, gozando de seu estado de liberdade, fizeram tributo a seus inimigos através do ato de comer ou devorar um ser humano. Corresponde a “um impulso de absorção e controle, simbólico ou político”, segundo a descrição de Viveiros de Castro (2002, p. 214). O próprio Oswald de Andrade evocou a ideia de que a cultura moderna teria que ser antropofágica devorando, portanto, a cultura do outro para reconhecer ou atualizar a si mesmos. Em outras palavras, significou “um revide desabusado que busca inspiração no homem natural e nos elementos étnicos, estéticos e culturais reprimidos e deturpados pela ação colonizadora”, descrição sugerida pela pesquisadora Beatriz Azevedo (2012, p. 60) que, em sua dissertação, traçou, retrospectivamente, dentro das dinâmicas do discurso e através de uma visão literária abrangente, as noções separadas e associadas dos termos “antropofagia” e “manifesto”. De qualquer forma, as preocupações de Oswald de Andrade eram radicalmente opostas à importação ou imposição acrítica da cultura eurocêntrica. Nesse sentido, o manifesto retoma atos canibalistas para devorar cultural e simbolicamente culturas importadas. “*Tupi or not tupi, that is the question*” (ANDRADE, 1922). Essa indagação representa a crença de um eu ancestral em dialética com um outro mais moderno – o eu temporal e culturalmente deslocado – que estava sendo reconfigurado, criado e percebido pelo nacionalismo brasileiro. Nesse caso específico, o processo se dá através dos atos de devorar e/ou parodiar a existencial e primordial fala shakespeariana “to be, or not to be, that is the question”, declamada em Hamlet, Terceiro Ato, Primeira Cena, encenada pela primeira vez em 1609. Do outro lado da história, em memória suspendida, estão os autóctones da antropofagia, cujas tradições e práticas se atribuem à nação tupi. De fato, o canto tupi conhecido como Catiti-catiti, uma alegoria para a lua nova, hipertextualizou o manifesto antropófago. A curadora Michelle Sommer (2017) caracterizou a inspiração de Oswald de Andrade como um aforismo palimpsesto. Ou seja, se lermos o

manifesto de Oswald de Andrade, através de camadas transparentes de texto, seriam notadas filigranas textuais do canto tupi. O canto, ou algumas expressões dele, serão lidas fora do contexto de origem, fora do círculo ritualístico tupi em homenagem à lua nova. O deslocamento do texto tupi, no entanto, funciona como legitimação do manifesto de Oswald de Andrade, nacional e mundialmente, enquanto primeira expressão de uma identidade brasileira autêntica, mas não reconhece a ambivalência do repertório dos homens brancos. Ambos os fenômenos literários podem ser reconhecidos através dos conceitos de *movência* e palimpsestos. Paul Zumthor (1987) discorre sobre o fenômeno de movimento das obras, cuja autoria e autonomia perdem espaço para as correntes, ondas e redemoinhos das relações entre o homem, a obra e a flutuação desmedida da liberdade da criação. Gérard Genette (1982), por sua vez, desenvolveu a “metáfora dos escritos de pergaminho” para designar o “conceito de transtextualidade”. O movimento contínuo de arranhar e traçar escritos em um mesmo pergaminho permite que as obras anteriores continuem inscritas e visíveis e a compreensão de que outras obras serão, igualmente, justapostas.

Enquanto isso, o povo tupi deveria ser reconhecido como a antítese do antropólogo, argumenta Viveiros de Castro:

Ainda mais crucial, a preponderância vertiginosa de perspectivas do eu implica o fato de que o outro é efetiva e ontologicamente anterior e que a objetificação pressupõe, através do xamanismo e de outros meios translacionais, a perspectiva do outro. A consciência de si é atingida, não através da confrontação com o outro e consequente voltar a si mesmo, mas através da ocupação temporária, como dramatizada nos rituais de sacrifício tupis referenciados no título desse livro, do ponto de vista do inimigo, vendo a "si mesmo" através dele. (2014, p. 12, tradução nossa)¹

Viveiros de Castro faz referência a expectativas relacionadas à antropologia funcionando como produtora de conhecimento. No entanto, aquilo que é produzido em termos de pesquisa e texto não consegue, em certo sentido, traduzir com exatidão os universos de ações e práticas culturais em descrições efetivas. A produção de conhecimento, em nações fora da perspectiva eurocêntrica, ultrapassa suas próprias cosmologias, no sentido de compreender, abordar e tornar-se consciente de sua própria construção da realidade e de seus universos

¹ “Most crucially, the dizzying preponderance of perspectives on the self entails that the other is effectively ontologically prior, and subjectivation requires assuming, through shamanism and other translational means, the perspective of another. Self-consciousness is reached not through confrontation with the other and subsequent self-return but through temporarily occupying, as dramatized by the Tupian cannibalistic sacrificial rituals that this book's title references, the enemy's point of view, and seeing "oneself" from there”.

simbólicos. Fascinantemente, a forma que o Ocidente entende essas práticas implica sua própria produção de conhecimento e realidade. Por essa razão,

[...] se o objetivo da antropologia multiculturalista europeia era descrever a vida humana experienciada através do ponto de vista indígena, a antropofagia multinaturalista indígena presume, enquanto condição vital de sua auto-descrição, a compreensão “semiofísica” – falar sobre a vida através do ato de comer – do ponto de vista do inimigo. Antropofagia como antropologia. (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 143).

Se essas cosmologias percebem tempo e espaço de maneiras diferentes, devem perceber, da mesma forma, as metodologias da pesquisa antropológica. Diferentes perspectivas em historicidade podem alterar narrativas históricas inteiras. Além disso, assim como os vanguardistas de São Paulo acessam os domínios da antropologia através da perspectiva europeia, a mentalidade se aproxima do pensamento e da pesquisa antropológica através da descrição da metodologia da alteridade sobre povos não ocidentais. Por outro lado, a antropofagia, enquanto procedimento antropológico retirado da perspectiva de povos indígenas, conduz majoritariamente a aspectos culturais puramente teóricos ou metafóricos. Estou tentando dizer com isso que o Manifesto Antropófago não incorporou realmente o ponto de vista indígena em sua escrita. Representou principalmente uma mudança de conteúdo, mas não de perspectiva. Com o objetivo de inserir as nações indígenas nos domínios das fronteiras do nacionalismo brasileiro, a primeira ação de integração consistiu na repressão e proibição (leia-se, igualmente, criminalização) de rituais, reticências estéticas e práticas culturais dessas nações. A mesma lógica de diferenciação aconteceu nas nações das diásporas negras, que foram retratadas e talhadas em caricaturas de corpos e traços negros estereotipados. Dessa forma, é importante compreender “como as instituições de lei traduzem a linguagem da imaginação e da decisão e, dessa forma, determinam um senso da justiça”² (GEERTZ, 1983, p. 174), ou seja, essa tradução se apresenta, portanto, como uma importante ferramenta de repressão ao determinar o lado e a face da violência institucional e a moral presente em visões de mundo. Quando abordamos a repressão e a diferença, podemos retratar métodos usados no continente africano, onde, antes de serem “jogados” nos navios negreiros, um ritual de esquecimento era feito. Dar sete giros para trás ao redor de uma árvore. Esse era um ritual em que representações e histórias de povos entravam em processo de esquecimento institucional, com o intuito de abrir espaço para um novo contexto de deslocamento, subordinação e escravização.

² “How institutions of law translate between a language of imagination and one of decision and form thereby a determinate sense of justice”.

É possível ilustrar esses domínios e problemáticas culturais mencionados anteriormente através de pinturas da artista Tarsila do Amaral. Por exemplo, em ocasião do aniversário de Oswald de Andrade, em 1928, Tarsila do Amaral presenteou-o com uma pintura que, logo depois, recebeu o título de ABA-PORU (Figura 1), um termo retirado do dicionário tupy-guarani. A imagem da pintura estava conectada com noções visuais do “antropófago” – ou canibal, em outras palavras – o homem que come homens. O movimento antropófago foi criado pela necessidade de uma mobilização artística que superasse e transcendesse noções culturais preestabelecidas por uma modernidade anterior, relacionada à colonização. Além disso, a artista moldou e traduziu visualmente o manifesto antropófago em uma pintura intitulada “*Antropofagia*”, em 1929.

Figura 1 – Tarsila do Amaral, “Antropofagia”



Fonte: Amaral (1928)

Dentre as inúmeras e constantes reverberações da Semana Moderna e do Manifesto Antropófago, encontra-se a discussão levantada pela pesquisadora e intelectual Suely Rolnik (1998), que será levada em consideração. A autora acredita que processos de objetificação relacionados ao manifesto podem funcionar como um impulso, uma vitalidade, uma força transcendente, no sentido de criar novas linguagens para os movimentos culturais no Brasil, e para analisar as dimensões e desdobramentos que a modernidade poderia ter atingido em todo o país. É caracterizado pela liberdade de selecionar e atribuir relações, improvisações e

conceitos de objetificações transculturais. Ela lança uma discussão para além dos conceitos de identidade e procura escrever na direção de um entendimento da subjetividade do antropófago e das atualizações do conceito da mentalidade e das teorias que estavam sendo formuladas nos anos de 1990,

Numa primeira aproximação, restrita ao visível, a subjetividade antropofágica define-se por jamais aderir absolutamente a qualquer sistema de referência, por uma plasticidade para misturar à vontade toda espécie de repertório e por uma liberdade de improvisação de linguagem a partir de tais misturas. No entanto, para um olhar mais arguto, que capta o invisível, a antropofagia atualiza-se segundo diferentes estratégias do desejo, movidas por diferentes vetores de força, que vão de uma maior ou menor afirmação da vida até sua quase total negação. (ROLNIK, 1998).

As dissertações de Rolnik sobre a subjetividade reconectam as noções de antropofagia expressas por Oswald de Andrade em seu manifesto. No entanto, a descrição de misturas nacionais está sempre aquém das relações de poder empregadas e internalizadas nas relações sociais brasileiras ou nos movimentos culturais que ultrapassam constantemente as tentativas de instituir e estabelecer marcos identitários. Os processos de sistematizações estéticas reivindicados pelos vanguardistas de São Paulo e do Rio de Janeiro comprometeram, em certo sentido, compreensões culturais atribuídas a diferentes regiões, as quais se tornaram objetificadas e desprovidas de internalizações de seus universos simbólicos. A busca pela identidade nacional através do ponto de vista do Sudeste não apenas deslocou compreensões de identidades regionais plurais e de múltiplos epicentros de cultura, como criou uma ruptura de entendimento ao tentar homogeneizá-los. Tentou-se criar um universo de referências submetidas a noções nacionalistas e de cidadania. A homogeneização de diferentes universos de referências impossibilitou o repúdio à lógica de dominação. A criação de uma nova lógica imagética de estéticas e composições étnicas apareceu com a institucionalização de imaginários que foram sendo gradualmente referidos, baseados, aprendidos, internalizados e repetidamente performados (CASTORIADIS, 1987). As discussões em torno da chegada de ideias modernas na região Nordeste do país já incorporavam os universos de referências culturais imaginadas e construídas a partir da Semana de Arte Moderna. As respostas do Nordeste foram moldadas por referências culturais locais, estéticas regionais e obras literárias dialéticas, com o objetivo de (in)conscientemente repudiar e se contrapor a expressões desajeitadas impostas pelo Sudeste.

1.1.2 – Arcos e Flechas: Poesia e Metáfora

Concomitantemente, a chegada de declarações e ideias modernistas perpassa os textos e as críticas da revista *Arco & Flexa*. Foi o início das manifestações modernas no estado da Bahia, seja representando uma esfera identitária mais abrangente, seja levantando questionamentos contra as demandas nacionais do Sudeste. A região do Brasil a que se faz referência é o Nordeste, que se tornou, através de sua história, seu território e suas construções culturais, uma declaração por si só. Tornou-se, portanto, um universo simbólico de memórias, posições geopolíticas, instituições culturais e uma ruptura diante dos universalismos vindos da região Sudeste, dentro do enorme território da Abya Yala. A revista *Arco & Flexa* tinha o objetivo de aclamar, reconhecer e evidenciar os pontos cegos não revelados pelos manifestos da Semana de Arte Moderna do Sudeste, durante os encontros que aconteciam no terraço do Cine Guarany, em Salvador. No entanto, as construções históricas da região geopolítica conhecida como Nordeste começaram antes mesmo da ideia de Nação. Começaram com uma invasão. Com a invasão de bispos, reis e marinheiros portugueses. Começaram onde a primeira caravela aportou. Contudo, durante as mudanças históricas e a redefinição das fronteiras, a posição do Nordeste em relação ao poder político – em que ocupava um status política e economicamente central até 1763, quando a cidade do Rio de Janeiro foi nomeada capital da colônia – foi caracterizada por um deslocamento intelectual e cultural, uma desterritorialização dos corpos e um fosso em termos de expressões artísticas. Entende-se, pois, como um processo de subvalorização pelo Sudeste quanto às trocas artísticas e à confiabilidade do mercado de arte. Frequentemente, produções nordestinas de arte eram relacionadas à folclorização da cultura, interligadas às articulações populares e às práticas e insurgências culturais.

Assim como a revista *Arco & Flexa*, também circulavam, entre os anos de 1920 e 1930, a revista *Academia dos Rebeldes*, a revista *O momento*, a revista *Meridiano* e a revista *Samba*, todas elas sobre produções de temáticas similares. As intenções também funcionavam no sentido de discordar e divergir do modernismo vindo de São Paulo, consequência da busca pela ruptura com modelos e padrões eurocêntricos. No que diz respeito às artes plásticas, quase todas as produções ficaram restritas a paredes e ateliês da Escola de Belas Artes – Artes Plásticas, Escultura e Arquitetura - sem maiores pretensões de revisão ou transformação. Foi a produção literária que acabou sendo responsável por criar possibilidades de mudança (FLEXOR, 2011). Foi apenas em 1937 que os salões da ALA – Ala das Letras e das Artes – começaram as

renovações artísticas modernas e o movimento moderno dentro das artes plásticas. Eles promoviam salões de exposições anuais, embora alguns artistas ainda estivessem produzindo pinturas clássicas. Após a morte de Chiacchio, os salões continuaram em um formato diferente. Ficaram conhecidos como Salão Baiano de Belas Artes da Bahia, sob a direção de Anísio Teixeira e José Valladares. O patrocínio veio da administração de Octávio Mangabeira e durou até 1956. Esse foi um período de transição nas artes plásticas. O artista baiano José Guimarães foi o primeiro a praticar técnicas artísticas consideradas modernas naquele período. *A priori*, ele pintava muros e foi o primeiro artista a abordar temas regionais, incluindo figuras e símbolos do *candomblé* (FLEXOR, 2011, p. 11), religião de base africana.

Enquanto isso, os instrumentos de arco e flecha davam nome à primeira revista filiada ao movimento moderno na Bahia, em 1928, alguns anos depois da agitação da semana moderna. Segundo o diretor da revista, Carlos Chiacchio, a *Arco & Flexa* delineou a metáfora de “uma senha de independência, liberdade, autonomia. No gesto e no ritmo. No pensamento e na arte” (CHIACCHIO, 1928, p. 8). Contrapôs, portanto, “o mundo de parafusos e cilindros, de cálculos e miras” que caracterizou o início do século 1920, em São Paulo (CHIACCHIO, 1928, p. 7). Sugere, pois, o início da crítica imposta pelo Nordeste à industrialização cultural desenfreada e aos mecanismos maquinários do Sudeste. Enquanto isso, as ideias industriais modernas caracterizavam as apropriações feitas pelo Sudeste para refletir, sem consciência ampla de si próprios, sobre as identidades visuais e culturais nacionais, sem levar em conta as demandas vindas de fora do espectro regional, ou outras expressões de arte e cultura. As noções de culturas nacionais retratadas durante a Semana de Arte Moderna ressaltaram, em primeiro lugar, a busca e a construção do fenômeno que trouxe a ideia de uma “autenticidade” e/ou “originalidade” nacional universalizante. Falhou, no entanto, em desvincular e assumir a impossibilidade de “autenticidade” dentro dos processos culturais e artísticos que estavam em constante reinvenção e movimento. Além disso, falhou ao não reconhecer a *movência* de culturas dentro e fora do país (ZUMTHOR, 1987).

Os manifestos do Nordeste provocaram rupturas imediatas em relação aos padrões e práticas conduzidas no centro hegemônico de São Paulo. Na Bahia, as ideias modernas chegaram, em sua maioria, na forma de investigações antropológicas da cultura local, dentro de sua ânsia por sobrevivência. As estruturas arquitetônicas modernas, a renovação dos prédios e a pavimentação das ruas só apareceram após a chegada do espírito de industrialização do progresso moderno. Por outro lado, a modernização em São Paulo cresceu abruptamente com as novas implementações industriais provocadas pela comercialização de máquinas com os países aliados, durante a Primeira Guerra Mundial.

Em termos de expressões artísticas e culturais, as noções de disparidade entre essas duas regiões podem ser exemplificadas e analisadas através da troca de poemas entre dois poetas: Eurico Alves Boaventura e Manuel Bandeira. Eurico Alves, também membro da revista *Arco & Flexa*, foi um poeta de Feira de Santana, uma cidade localizada na Bahia, estrategicamente conhecida como o lugar onde se iniciam as paisagens sertanejas. Manuel Bandeira, por outro lado, foi um poeta e escritor de Pernambuco, que construiu toda a sua carreira no Sudeste e se tornou um dos mais conhecidos escritores do Brasil. A história começou quando Eurico Alves escreveu um poema provocativo para Manuel Bandeira,

Manuel Bandeira, a subida da serra é um plágio da vida.

Poeta, me dê esta mão tão magra acostumada a bater nas teclas
da desumanizada máquina fria
e venha ver a vida da paisagem
onde o sol faz cócegas nos pulmões que passam
e enche a alma de gritos da madrugada.

[...]

Aqui come-se carne cheia de sangue, cheirando a sol.

Que poeta nada! Sou vaqueiro.

Manuel Bandeira, todo tabaréu traz a manhã nascendo nos olhos

E sabe de um grito atemorizar o sol.

Feira de Santana! Alegria!

Manuel Bandeira, dê um pulo a Feira de Santana

e venha comer pirão de leite com carne assada de volta do curral

e venha sentir o perfume de eternidade que há nestas casas de fazenda,

nestes solares que os séculos escondem nos cabelos desnastrados das noites
eternas.

(ALVES, 1931, meio eletrônico).

Manuel Bandeira, que recebeu o poema-carta em algum momento do ano de 1931, escreveu alguns versos em resposta,

Eurico Alves, poeta baiano,
 Salpicado de orvalho, leite cru e tenro cocô de cabrito.
 Sinto muito, mas não posso ir a Feira de Sant'Ana.
 Sou poeta da cidade. Meus pulmões viraram máquinas inumanas e
 aprenderam a respirar o gás carbônico das salas de cinema.
 Como o pão que o diabo amassou.
 Bebo leite da lata. Falo com A., que é ladrão.
 Aperto a mão de B., que é assassino.
 Há anos que não vejo romper o sol, que não lavo os olhos nas cores das
 madrugadas.
 Eurico Alves, poeta baiano, Não sou mais digno de respirar o ar puro dos
 currais da roça.
 (BANDEIRA, 1931, meio eletrônico).

O diálogo lírico entre os escritores atravessa as narrativas que estavam sendo articuladas nos imaginários nacionais de cada região. Pode ser tido como uma representação apurada de como culturas seguem trajetórias divergentes, principalmente dentro de todo o aparato do Estado-nação. Os imaginários do Nordeste, do *Sertão*, das paisagens da região, funcionam como uma miríade de pensamentos, expressões, práticas e palimpsestos, entrelaçando a ressurgência local, as fricções causadas pela migração nacional e internacional e a institucionalização contraditória da objetificação dos corpos. O universo simbólico do Nordeste carrega também o fardo da migração nacional ocorrida durante o período de modernização e, assim como uma parte da população migrava para o Sudeste para trabalhar nas indústrias, que necessitavam principalmente de trabalho operário, as práticas artísticas e a estética local também eram baseadas em fenômenos naturais e endêmicos, como a fome e a seca. Ao mesmo tempo, essa estética permaneceu durante toda a investigação antropológica do moderno, no sentido de que há uma busca, uma construção, um reconhecimento das origens daqueles que habitam e interagem com a terra. Há, portanto, uma relação próxima com o cru, o rude, o puro, o arcaico, elementos típicos do trabalho manual, por exemplo. O campo que Eurico Alves demonstra em seu poema-carta. Por outro lado, esse tipo de expressão artística, dentre muitas outras que estavam sendo produzidas na época, desmonta seus próprios conceitos locais, no momento em que adentra o universo simbólico do Sudeste e acaba se tornando, portanto, símbolo de expressões artísticas primitivas ou *naïves*. Deriva em temporalidade ao posicionar o Nordeste num tempo imaginário do passado, do subdesenvolvimento, ou ainda, em processos anteriores de progresso que já foram atingidos pelo Sudeste. No poema que Manuel Bandeira escreveu em resposta ao poeta “sertanejo”, ele insistiu em mencionar situações e elementos constitutivos de um período industrial. A exemplo do cinema, da máquina de escrever, das

máquinas, da comida enlatada, assim como dos corpos que são objetificados para dar conta das demandas do ambiente urbano, como o ladrão e o assassino.

O arco e a flecha que dão nome à revista *Arco & Flexa* retomam claramente a metáfora dos autóctones da terra, das comunidades indígenas. Ao mesmo tempo que remonta a uma noção de origem, a estética do arco e flecha funciona de forma diferente da noção de “primitivismo”. Chiacchio deixa evidente em seus textos que “nunca primitivismos antropológicos, nem dinamismos desembastados” (1928, p. 7), distanciando-se dos aparatos da antropologia clássica usados na criação dos sujeitos e da alteridade. Em outras palavras, descreve em seu artigo,

O instrumento rude de defesa selvagem não deixa de ter o mérito de uma curvatura de beleza. É simples. A mais simples das armas. A única que se empluma, para voar. A única que se enfeita, para ferir. A única que se eleva, para abater. (CHIACCHIO, 1928, p. 7).

A estética do arco e flecha difere, portanto, da estética das armas industriais. Além disso, os universos culturais de que derivam são associados através dos comandos do progresso, do desenvolvimento econômico, da especulação e do acúmulo de capital. Entretanto, nenhum desses imaginários conseguiu ainda compreender ou reconhecer os movimentos culturais transnacionais para além das noções das construções nacionais e regionais do Estado-nação. A título de ilustração, os movimentos culturais da colonização subsequentes às diásporas trabalharam na construção de mobilizações culturais transnacionais. Finalmente, aparentava haver principalmente um confronto entre uma elite do Sudeste e uma outra elite do Nordeste, independente das construções de realidades sociais de que provinham, ou das tradições enraizadas em expressões e linguagens culturais e artísticas.

Uma das diferenças entre esses dois discursos é o fato de que, nos textos da *Arco & Flexa*, as críticas implicam a crença de que tradições devem permanecer dinâmicas. Esse “Dinamismo tradicional” a que Chiacchio se referiu e que deu nome ao primeiro artigo publicado pela revista. O autor coloca que algumas tradições deveriam cair como escórias na fricção da vida orgânica, principalmente por permanecerem estáticas em seu estado de inércia, com tendência ao misoneísmo; e algumas tradições deveriam continuar, a exemplo dos elementos de consolidação de uma unidade, por conseguirem manter o nexo de continuidade diante das tendências modernistas. De alguma maneira, a noção moderna está intrinsecamente ligada a mudanças, ao movimento.

De todo modo, os estudos conduzidos pelos autores da revista *Arco & Flexa* contribuíram para a ampliação da pesquisa sobre o modernismo na Bahia, refletindo e criticando os universalismos nacionais produzidos no Sudeste – analisados no capítulo anterior através das manifestações da Semana de Arte Moderna. Por outro lado, a crítica publicada na *Arco & Flexa* pressupõe a ideia de que a Bahia deveria funcionar como centro histórico e matriz nacional das tradições do povo que, de outro modo, seriam deixadas de lado pelos pensamentos modernos elaborados pelo poder estruturante do Sudeste (ALVES, 1978, p. 32). A ideia era distanciar-se de conceitos e expressões artísticas eurocêntricas, em que “o universalismo da cultura não prejudica o sentido imanente da tradição regional” (CHIACCHIO, 1928, p. 3). O movimento antropofágico, por sua vez, não pretendeu tomar distância, mas devorar metafórica e culturalmente elementos vindos da Europa. Havia, nesse sentido, a consciência de fluxo. O “dinamismo tradicional” mostra-se, de certa maneira, incapaz de reconhecer esse fluxo, por introduzir a noção de que as tradições dignas de conservação não são passíveis a mudanças. Em outras palavras, acreditava-se que a expressão universal poderia ser atingida através de práticas regionais.

Alguns anos depois, a ideia de tradições em estado de inércia mudaria, quando o reitor Edgard do Rêgo Santos levou a Universidade Federal da Bahia a uma produção de conhecimento mais abrangente, através do diálogo entre as expressões artísticas e culturais locais e a universidade. Ou ainda quando a arquiteta italiana Lina Bo Bardi chegou à Bahia para implementar o Museu de Arte Moderna. Ou quando Agostinho da Silva deu início ao primeiro centro de estudos para pesquisas afro-asiáticas. O desenvolvimento de pensamentos e manifestações modernas na Bahia estava centrado na tradição e no fluxo, conectando o conhecimento local, a criação, o experimentalismo e o movimento de artistas e intelectuais.

1.1.3 – A Universidade E os Movimentos de Arte em Salvador

O desenvolvimento cultural da cidade de Salvador foi manejado por um grupo interdisciplinar de agentes que criaram e possibilitaram a criação de discussões primordiais na cidade. Dessa forma, uma série de eventos e fatores diferentes permitiram que Salvador desenvolvesse suas próprias ações em prol da cultura. Podemos evidenciar o trabalho de Edgard

Santos, Clemente Mariani, Anísio Teixeira, Eros Martim Gonçalves, Agostinho da Silva, Rômulo Almeida e Sylvia Athayde, entre outros.

Podemos dar ênfase ao trabalho de Clemente Mariani, que era o então Ministro da Educação e da Saúde, e, eventualmente, responsável pela criação do AMEDOC – *Acervo de Memória e Documentação Clemente Mariani* e do CEDID – *Centro de Documentação e Informação Cultural sobre Bahia*, que tornaram parte do centro de arquivos pertencentes à Universidade Federal do Recôncavo Baiano. A criação da universidade na área do Recôncavo ajudou na descentralização de ações que promoveram atividades educacionais e culturais no interior do estado.

Anísio Teixeira, como Secretário de Educação, desenvolveu métodos e estratégias educacionais que ressaltam uma abordagem transdisciplinar, tais como as escolas-parques e as escolas classes aplicadas no desenvolvimento do bairro da Liberdade em Salvador. Esse método de educação abre espaço para, por exemplo, um equilíbrio no contexto socioafetivo em que as sensibilidades fazem parte da agenda de aprendizado e da experiência assim como outras atividades que fornecem estratégias e habilidades socializantes e do florescimento artístico.

Edgard do Rêgo Santos nasceu em Salvador, em 1894. Pouco se sabe sobre sua vida e carreira profissional progressas, apenas o fato de sonhar em ser um cirurgião de sucesso em São Paulo. É possível situá-lo, no entanto, no contexto da elite soteropolitana. É relevante o fato de que entrou para a retórica universitária como um cirurgião conhecido e como sendo um dos catedráticos da Faculdade de Medicina da Bahia. Como diretor, Edgard do Rêgo Santos fez parte do grupo que fundou e trabalhou na concepção da unificação da Universidade Federal da Bahia, de que também foi o primeiro reitor, a partir de 1946, permanecendo no cargo por 15 anos. Durante todos esses anos, o único momento em que se afastou de sua posição de reitor se deu através de uma intimação federal, um convite para assumir um cargo público no Ministério da Educação, em 1954, sob a liderança/ditadura presidencial de Getúlio Vargas. A posição durou apenas três meses (RISÉRIO, 2013).

Edgard do Rêgo Santos é frequentemente descrito como um indivíduo de personalidade incomum; por vezes até contraditória. Ao mesmo tempo que era membro da Faculdade de Medicina, priorizou, ampliou e financiou institucionalmente os movimentos culturais da cidade e a profissionalização artística dentro da universidade. Havia uma dialética entre a informação cosmopolita e a realidade antropológica local (RISÉRIO, 2013, p. 121). De fato, havia uma preocupação pedagógica e social em educar culturalmente a população, fato que também perpassava e descrevia algumas noções do reitor relativas ao desenvolvimento, ao progresso e à emancipação econômica. Sobretudo, havia um espaço reservado à cultura em seu projeto para

a universidade, especialmente no sentido de criar e permitir incentivos a vanguardas modernas e a estéticas e reverberações intelectuais acontecendo na cidade. O próprio Santos nunca foi conhecido por frequentar encontros boêmios e intelectuais ou por frequentar celebrações religiosas locais em terreiros de candomblé, como grande parte dos artistas, e nem possuía uma estética estabelecida ou julgamento e avaliação política que impedisse o acontecimento de certos projetos culturais de cunho político conflitante. Essa improvável apreensão e sofisticação possibilitou a ocorrência de inúmeros projetos culturais e artísticos, além de empoderar os movimentos que agitavam e impulsionavam produções culturais locais. Em outras palavras, uma audácia cultural possibilitada e fortalecida por condições institucionais (RISÉRIO, 1995, p. 77). As representações do que pode ser designado como hábito de receber favores e privilégios, através da cultura de “balcão”, definiram Edgard Santos e sua posição de liderança na universidade. Qualquer artista ou intelectual poderia sentar-se na sala da reitoria e sugerir projetos diretamente ao reitor. A maioria deles foram aceitos e patrocinados. Diante dessas condições e formas de institucionalização, um reajuste excepcional pôde ser atingido, em termos de volume, qualidade e fluxo de movimentos culturais.

A cultura de balcão apresentava efeitos positivos e negativos quando observamos os hábitos de como as coisas aconteciam em Salvador durante aquele período. Dessa forma, a cultura de balcão foi gradualmente transformada em ações em nível governamental com a ascensão do Partido dos Trabalhadores. Durante as administrações de Gilberto Gil (2003-2008) e Juca Ferreira (2008-2016) como Ministros da Cultura, políticas culturais específicas foram desenvolvidas com o intuito de fomentar e incentivar o crescimento dos artistas e dos projetos no campo das artes (RUBIM, 2013). Um extenso número de projetos foi contemplado durante essa gestão e independente de relações pessoais com a administração. Segundo Rubim, “a existência do fomento implicava na superação de procedimentos discriminatórios pelos quais os dirigentes estatais responsáveis pela cultura escolhiam, sem critérios públicos, os projetos a serem contemplados pelo apoio do Estado” (2019, p. 130). Esses procedimentos discriminatórios definem a cultura de balcão que se torna cada vez mais descontínua com os incentivos públicos e os fomentos de cultura através dos editais públicos.

De qualquer forma, Edgard Santos foi responsável por institucionalmente fundar faculdades relacionadas às artes e aos domínios culturais de sociabilidade local, como o CEAO – Centro de Estudos Afro-Orientais –, sob a direção de Agostinho da Silva; os Seminários Internacionais de Música e a Escola de Música, sob a regência de Hans-Joachim Koellreutter; a Escola de Dança, com as coreografias de Yanka Rudzka; a Escola de Teatro, sob a direção de Eros Martim Gonçalves. Segundo Jorge Amado (1959), Martim Gonçalves conseguiu integrar

elementos da vida cotidiana para a Escola de Teatro, do candomblé ao trabalho dos artesãos, da capoeira aos ceramistas, da esplêndida culinária à arquitetura. Para além disso, Santos possibilitou a abertura do Museu de Artes Religiosas como parte dos arquivos da universidade; o acordo bilateral com o Benin e a construção da Casa do Benin, que também se tornou centro cultural. O fato de convidar intelectuais e profissionais estrangeiros possibilitou a circulação das ideias modernas dentro do mesmo fluxo. No mesmo período, a arquiteta Lina Bo Bardi estava prestes a chegar e concretizar o Museu de Arte Moderna, enquanto o músico Walter Smetak viria integrar a Escola de Música. Ambos estavam intensamente envolvidos em noções e conceitos de implicações modernas.

Em relação à direção da Escola de Teatro de Martim Gonçalves, Jussilene Santana (2011) sugere histórias contraditórias baseadas na intersecção de documentos provenientes de diferentes fontes. Apesar dos esforços realizados pelo reitor Edgard Santos, a Escola de Teatro funcionou como centro independente de expressão artística e cultural, em comparação com outros departamentos da cultura. Além disso, houve um enigma provocado pelo financiamento de uma parceria com a Fundação Rockefeller que, aparentemente, tornou a Escola de Teatro mais financiada do que a Escola de Medicina. Fato que levantou suspeitas em algumas pessoas daquela comitiva. No entanto, Santana (2011) afirma que, mesmo em sua breve passagem pela Bahia, Martim Gonçalves deu alguns exemplos interessantes de como a esfera cultural e artística poderia atingir questões mais amplas e mais relevantes na sociedade. De qualquer maneira, ainda há hábitos em processo de entendimento a respeito da administração da universidade em geral.

Portanto, para compreender como alguns acordos foram firmados durante a administração de Edgard Santos, podemos analisar a idealização do Centro de Estudos Africanos da universidade. Um belo dia, o português Agostinho da Silva bateu à porta do escritório do reitor para propor a criação de um centro de estudos africanos e asiáticos. Ele acreditava que, cedo ou tarde, os estudos culturais e sociais africanos, no Brasil, se tornariam uma demanda histórica. Foram necessários alguns dias para que o reitor aceitasse na proposta, mas Agostinho da Silva foi, por fim, contratado, de maneira estratégica, para que refletisse e criasse o centro. Digo estrategicamente, pois era do conhecimento de Edgard Santos que este projeto poderia ser facilmente vetado e não patrocinado pela administração da universidade. O trato com Agostinho da Silva era de disfarçar sua presença na universidade através de uma nomeação para uma posição de professor. Ele começou a ensinar, conseqüentemente, a Filosofia do Cinema cujo vínculo respaldava na Escola de Teatro. Enquanto isso, ele teria acesso ao subsolo do escritório central da reitoria, onde poderia montar seu próprio escritório e

criar os fundamentos para o centro de estudo de estudos africanos (RISÉRIO, 1995, p. 50). Nesse sentido, sua presença no subsolo não seria questionada ou suspeita. Outro homem do grupo moderno internacional que integrou os encontros intelectuais e artísticos de Salvador foi o antropólogo francês Pierre Verger que, a essa altura, trabalhava como um dos assistentes de pesquisa de Agostinho. Em suma, o centro foi inaugurado em 1959 e foi nomeado CEAO – Centro de Estudos Afro-Orientais –. Por um longo período, não foi apenas o primeiro, mas o único centro institucional de pesquisa, no Brasil, a promover estudos africanos e asiáticos.

Agostinho da Silva, em exílio no Brasil, estava sendo perseguido pelo estado de Portugal por suas ideias transgressoras e subversivas. Ele publicou muitos textos falando sobre seu exílio e sobre particularidades dos lugares em que ele habitou no país. Naquele momento, ele estava interessado na “Educação Nova” assim como trazendo novos métodos e perspectivas para integrar e contribuir para o desenvolvimento das universidades. Durante sua liderança no CEAO, ele foi até consultor do então Presidente Jânio Quadros. Na ocasião, Quadros se conectou mais com os países lusófonos da África do que as “políticas colonialistas do salazarismo” de Portugal (SANTOS, 2016, p. 271).

Por outro lado e por alguma razão, Edgard Santos não acreditou que aquele era o momento certo para fundar uma escola de cinema e estudos audiovisuais com o suporte institucional da universidade. Ele manteve esse projeto de fora da instituição. A princípio, eram apenas os clubes de cinema que conduziam algumas atividades e encontros, sob a supervisão de Walter da Silveira. Não obstante, dentre os estudantes que frequentavam a aula de Filosofia do Cinema, estava o jovem Glauber Rocha, que mostrou então seus primeiros interesses sobre práticas de cinema. Aquele que viria a ser a maior referência de cinema moderno e experimental do Brasil. Para o próprio Glauber Rocha,

Há uma possibilidade de expressão mais complexa do que as formas humildes e angustiadas do próprio verso ou do quadro. E, sobretudo, há o chamado profano do mundo que corrompe o poeta no momento em que ele cruza as fronteiras do cinema. (ROCHA *apud* RISÉRIO, 1995, p. 141)

Embora estivesse bastante integrado ao cinema do Rio de Janeiro e a seus movimentos intelectuais, foi a realidade local do Nordeste que deu a seu trabalho as estéticas e os elementos que sintetizaram os domínios sociais e culturais de suas obras. Ele foi um dos criadores do Cinema Novo, em 1962. Segundo Glauber Rocha, o Cinema Novo é sobre a verdade e não sobre a fotografia artística (ROCHA, 1981, p. 17). Por essa razão, argumentou Miguel Torres, foi um cineasta da Bahia, falando sobre sua própria estética, que pavimentou os primeiros

caminhos para a criação do movimento do Cinema Novo. Para Torres, a realidade do Nordeste era tanto desafio quanto fenômeno. Um desafio, pela própria realidade social, marcada pela seca, pela fome, pela falta. E um fenômeno, pelo clamor por pequenas revoluções. Como no caso, por exemplo, do cangaço e seu principal líder, Lampião. O cangaço foi uma batalha revolucionária, em que alguns homens vagavam pelas cidades do Sertão buscando por justiça contra as desigualdades, a fome e pelo direito à cidadania e ao trabalho. Nas palavras de Glauber Rocha, “o cangaço é uma espécie de guerrilha anárquica, mística e significa desordem violenta” (ROCHA, 1981, p. 75). Além disso, Torres precisou, por exemplo, de quase sete anos para concluir as filmagens de *Três Cabras de Lampião*, em que essa estética do Sertão e da realidade local do Nordeste estaria em jogo. Foram as ideias argumentativas de Torres sobre o cinema em geral que traçaram as primeiras linhas do Cinema Novo. Alguns anos depois, seria Glauber Rocha a esquadrihar a urgência de uma revolução social, relacionada às demandas do período de que fazia parte. A questão da verdade para a realidade. Foi essa motivação que impeliu a necessidade de criar a estética que abarcaria tais demandas. Em 1965, portanto, ele apresentou o manifesto “Eztetyka da Fome”, durante o encontro de Cinema Latino-Americano, em Gênova (ROCHA, 1981, p. 28). Ele pretendia trazer à tona a miséria dos países latino-americanos, em oposição ao gosto e à exotização antropológicos do observador europeu, redefinidos e exibidos em seus próprios espíritos modernos. Glauber Rocha afirma, em seu manifesto, que o ato de matar pessoas de fome é uma violência e que essa violência não significa primitivismo (ROCHA, 1981, p. 31). Havia também o engajamento na luta da América Latina contra a dominação imperialista e capitalista, como, por exemplo, a possibilidade de uma reação “tricontinental” enquanto ato revolucionário e confronto em processo. Logo, o cinema “tricontinental” funcionava como “cinema político, o cinema contra, é um cinema de guerrilha; em suas origens é brutal e imprecioso, romântico e suicida, mas se fará épico/didático” (ROCHA, 1981, p. 72). As reverberações da ideologia “tricontinental” alinhavam-se a outros movimentos em processo, em outros países da América Latina, como Cuba, Argentina e México.

Também podemos abordar o cinema de Geraldo Sarno e seu projeto no Nordeste, em 1966. A intenção era de conduzir uma pesquisa sobre os universos e práticas culturais dos personagens do Nordeste, especialmente daqueles que viviam dentro das realidades específicas do sertão. O projeto trabalhou no registro e na filmagem de atividades locais, dentro de estruturas sociais variadas, como as ruas, os mercados e as paisagens; os artistas locais e determinados personagens pitorescos; assim como práticas culturais muito representadas nas declamações orais e coletivas da literatura de cordel em versos, em lugares públicos. A jornada

de Sarno, Thomas Farkas e Paulo Rufino deu origem a alguns documentários, produzidos durante o trabalho de campo para os projetos: *Viramundo* (1967), *Carrego um Sertão dentro de mim* (1967), *Vitalino/Lampião* (1967), *Os imaginários* (1967), dentre outros. Sarno entendeu o sertão como “universo de aprendizagem, de sensibilidades, de conhecimento, de formas e posturas”, e contribuiu para a produção de arquivos e para a reverberação da estética local (SARNO, 2006, p. 47).

Segundo a perspectiva de Glauber Rocha, a revolução era uma estética. E foi esse aprimoramento da perspectiva colocada, criada, improvisada, imaginada, violada, obrigada a existir e mantida pelos universos simbólicos do Nordeste, que serviu como objeto de investigação da 3ª *Bienal da Bahia*, que também derrubou os muros que dissimulavam os mais profundos domínios da criação e dos imaginários, recapitulados por questões e estéticas sociais e culturas locais. Além do mais, parecia endossar uma declaração provocativa, no sentido de minar os conceitos de expressões artísticas que se recusassem a aceitar ou legitimar movimentos culturais, desenvolvidos em contextos conhecidamente precários, miseráveis ou desfavorecidos. Se estéticas podem ser revolucionárias, então a 3ª *Bienal da Bahia* pretendeu catalisar expressões artísticas e culturais em seu apogeu dialético.

Concomitantemente ao cinema de Glauber Rocha, outro movimento cultural emergia em Salvador, o *Etsedron*. Ele teve início em 1969 e se manteve ativo por aproximadamente dez anos. A denominação do movimento era por si só um manifesto, pois trazia o nome da região “Nordeste”, mas escrita de trás para frente. Segundo a anedota de Édison Luz,

Mas o que é o Etsedron?

O avesso do Nordeste.

O que é o avesso do Nordeste?

São aquelas coisas que as pessoas não querem ver. (*apud* MARIANO, 2007).

De fato, a já constituída ideia de Nordeste pôde ser desconstruída dentro do movimento. Estar ao avesso é um estado relacionado a algo que não desejamos ver, segundo Luz. Por outro lado, também tem a ver com coisas imprevistas ou imprevisíveis. Talvez não apareça em forma de autoafirmação regional, ao aceitar um deslocamento temporal progressista provocado pelo desenvolvimento ou pelo progresso técnico, mas compreendê-la através da consciência de suas emanções, criações e potencialidades estéticas. O avesso que o *Etsedron* tentou expressar significava “a miséria, a pureza, a ingenuidade, o analfabetismo, o povo místico e sofredor, a vida triste, sem maiores possibilidades” e suas manifestações (MARIANO, 2006, p. 89).

Embora o manifesto em si promova o encontro entre conceitos e expectativas sobre a realidade local – como nas obras de Édison da Luz, nomeadas como *Revolta Nordestina* (Figura 2) e *Quando os Anjos se rebelam* (Figura 3), por exemplo –, ele revela as contínuas investigações de processos criativos. De forma análoga, o movimento às avessas é uma afirmação da luta e sobrevive através do engajamento estético. As expressões artísticas do movimento tomaram, principalmente, a forma de xilogravuras e desenhos.

Figura 2 – Édison da Luz, “Revolta Nordestina”



Fonte: LUZ (s. l.)

Figura 3 – Quando os anjos se revoltam



Fonte: LUZ (s. l.)

Por exemplo, a literatura escrita sobre os movimentos é muito importante para a consolidação e a legitimação das expressões artísticas. Destacam-se os textos críticos organizados por Matilde Matos em sua coluna semanal no Jornal da Bahia. A maior parte de seu papel na época tinha a ver com uma divulgação mais ampla das obras de arte, tanto de artistas conhecidos como emergentes. Ela sugeriu igualmente uma dimensão social em seu pensamento. Não se tratava de criticar no sentido negativo, mas de compreender como o potencial individual de cada artista poderia contribuir para o desenvolvimento das artes em geral. Matos foi responsável por traduzir e colocar em formas teóricas o que as expressões e os movimentos artísticos transmitiriam para a cidade. Nesse sentido, a repercussão internacional que o grupo *Etsedron* alcançou foi graças ao trabalho da rede de mídia de Matos. Além disso, ela trabalhou junto a Márcio Meirelles na organização de oficinas que promoviam a educação artística, assim como o desenvolvimento de perspectivas para refletir sobre a arte. Meirelles, por sua vez, contribuiu igualmente para as dimensões sociais das expressões artísticas, evidentemente, em referência à criação do Bando de Teatro Olodum. O grupo manteve uma profunda conexão com as atividades culturais e rituais da cidade, como o *candomblé*. Tem uma dimensão social porque surgiu como uma rede teatral da periferia, segundo Meirelles, "subterrânea e incrível. Havia teatro amador, de bairro, do movimento negro e da igreja. Comecei a ver esse universo invisível que era o teatro da periferia" (MEIRELLES, 2010). Além disso, a estética e os conceitos visuais de José Antônio Cunha (conhecido como J. Cunha) contribuíram para a mudança de perspectiva na produção local. J. Cunha trabalhou com elementos, formas e cores da matriz negra, indígena e cigana e deu uma nova compreensão à identidade visual do grupo carnavalesco *Ylê-Ayê*, que marcou profundamente o marco cultural e as expressões da cidade.

Diante das situações listadas acima, foi possível traçar os caminhos inicialmente percorridos pelas ideias modernas, através de linguagens artísticas diversas. A escrita de textos e poemas teve papel essencial na fluidez do movimento; e, mais tarde, na abertura de faculdades culturais e novas instituições dentro da universidade, como teatro, dança, música, etc. Subsequentemente, o movimento cresceu através de outras linguagens, como os estudos audiovisuais do Cinema Novo e a documentação da cultura popular e das práticas do dia a dia do Nordeste. As artes visuais entraram em cena com xilogravuras e desenhos do grupo *Etsedron*. As artes plásticas avançaram, principalmente, com a chegada do Museu de Arte Moderna e suas atividades, em forma de exposições, organização e construção de arquivos de arte; eventualmente, a primeira e a segunda Bienais de Artes Plásticas da Bahia (em 1966 e 1968, respectivamente), dentre outros. Indiscutivelmente, as primeiras bienais de arte de

Salvador estavam conectadas a atividades relacionadas ao advento do Museu de Arte Moderna da cidade. O museu foi inicialmente inaugurado no saguão do Teatro Castro Alves. Mais tarde, quando acabaram as reformas, o museu foi finalmente acomodado nas instalações do complexo de arquitetura colonial conhecido como Solar do Unhão, uma das propriedades desocupadas do estado.

1.2 – GENEALOGIAS DO MUSEU DE ARTE MODERNA – SOLAR DO UNHÃO

As noções admitidas no traçar genealógico emprega um uso fragmentado de categorias com o intuito, assim, de atribuir uma medida de tempo para as edificações de um lugar específico em concordância com uma abordagem mais ampla das identidades e ideologias vigentes. As genealogias do Museu de Arte Moderna se apresentam de maneira intrinsecamente complexa ao nortear a iminência do museu como uma instituição estratégica e estoica de implementação de poder. A fissiparidade da escrita de genealogias invoca uma urgência fundamental: a de tornar as complexidades das temporalidades inscritas em sucessão linear em aberturas que permitem modificações concernente às histórias que operaram em negligência. Isso determina, portanto, uma razão para justificar a retomada de memórias, estórias, mudanças fragmentárias, descontinuidades teóricas e até rumores. Em outras palavras, convocar todos os elementos que tem por cerne lidar com uma compreensão mais ampla das sociabilidades múltiplas, não-inscritas no tempo e no espaço, independentemente do quão embutidas estavam nas reverberações dos ecos de ação no momento presente.

1.2.1 – Traços Palimpsésticos do Solar do Unhão e (des)continuidades históricas

Enquanto cenários de continuidades históricas, alguns lugares carregam o fardo da cronologia ocidental. Manifestamente, na margem exatamente oposta ao lugar da baía, onde as caravelas portuguesas ancoraram pela primeira vez, ao chegar ao mundo desconhecido de Abya Yala, no início do século XVI, encontravam-se os esboços arquitetônicos naturais do que viria a ser o Solar do Unhão. Atualmente, no pátio em que se exibem ostensivas transformações na natureza, ainda é possível ouvir o som das ondas do mar. Desde aquele pátio, também podemos imaginar os primeiros passos colonizatórios. A terra foi invadida e expedicionários portugueses montaram acampamento. Junto com a coroa, veio a Cruz. A primeira missa foi celebrada e a primeira carta oficial foi escrita. Pero Vaz de Caminha escreveu a carta e Pero Sardinha liderou a celebração. Alguns anos depois, a comunidade indígena de Kaeté, que habitava nas proximidades, devorou o Padre Sardinha em uma homenagem antropofágica (BASSNET e TRIVEDI, 1999, p. 3). Eles acreditavam que o padre era um homem de alma boa. Como consequência, a antropofagia foi criminalizada pela Coroa, assim como os hábitos e comportamentos das comunidades indígenas localizadas nas redondezas.

A história repete ciclicamente a si mesma. Mas imaginar as transformações de um lugar construído há séculos, os consentimentos históricos a que obedeciam em cada época, imaginar as memórias daquele lugar, as ruínas criadas e as partes da edificação que permaneceram praticamente intocadas ou mesmo compreender a lógica que cada época social e política trouxe para aquele prédio e as relações sociais ali construídas. E se pudéssemos ver o desenrolar da História através de um único lugar? E se pudéssemos ouvir as memórias que atribuíram temporalidades e significados àquele lugar? *Traços palimpsésticos* é o nome que daremos ao ato de imaginar essa possibilidade hipoteticamente. Seguem aqui alguns traços históricos palimpsestos do Solar do Unhão, desde suas paisagens naturais até o Museu de Arte Moderna. Uma jornada fragmentada.

Um dos primeiros historiadores a explorar a topografia da terra recém-conhecida como Brasil foi o explorador e jovem empreendedor português Gabriel Soares de Souza. Ele escreveu e publicou, em 1587, o “Tratado Descritivo do Brasil”, descrevendo a flora, a fauna, os padrões geográficos e as comunidades de culturas indígenas com que cruzou. Como qualquer homem que cruzasse o Atlântico, trazendo de Portugal regras oficiais de justiça, seguranças jurídicas,

referências e a autorização para colonizar, Souza era dono de uma extensa propriedade em São Salvador, cidade localizada na costa da Baía de Todos os Santos, que veio a tornar-se a capital da Colônia. No momento em que estava prestes a deixar os trópicos, ele doou parte da terra aos monges Beneditinos do Mosteiro de São Benedito, no ano de 1584. O ano de 1591, foi marcado por sua volta ao Brasil à frente de uma nova expedição de 360 colonos, assim como por sua morte, pois seu corpo foi encontrado às margens do Rio Paraguaçu no mesmo ano. Seu nome, no entanto, o primeiro dono daquela terra, ainda vive em uma das colinas do bairro conhecido como Dois de Julho. A Ladeira do Gabriel, nome digno de ser dado a ruas e colinas, sendo ele um dos primeiros conselheiros da governança da cidade. Logo ao lado, também é possível encontrar a Travessa do Gabriel.

A construção de qualquer edifício só seria concretizada de fato, naquele lugar, durante o século XVII, pelo desembargador Pedro de Unhão Castelbranco, que estabeleceu ali o prédio que viria a ser sua casa e que seria chamado de Quinta do Unhão. Sua arquitetura assemelhava-se à estrutura agrícola dos engenhos de açúcar, durante o período da economia açucareira, no contexto colonial brasileiro. A estrutura de “capitanias hereditárias” definiu o movimento econômico e político do processo de colonização. Nesta medida, a economia da capitania estava conectada ao cultivo e à exportação da cana de açúcar, um sabor nobre para o paladar europeu.

A lógica hereditária da capitania levou Castelbranco a estabelecer um *Morgadio* baseado na progenitura, que legava a terra a um só herdeiro. O *Morgadio* designava que a terra não poderia ser vendida, apenas herdada. Esse tipo de acordo promovia a manutenção dos privilégios da aristocracia, além de preconizar o início da distribuição desigual da terra no país. Essa foi uma das bases da estratégia usada pela aristocracia francesa para manter a posse da terra.

Foi José Pires de Carvalho e Albuquerque, conhecido como o Ancião, que se tornou, no século XVIII, proprietário da terra e, finalmente, passou a chamá-la de Solar do Unhão. O termo “solar” era sinônimo de mansões e de um considerável número de propriedades. Em sua administração, foram feitas diversas aquisições e reformas em toda a mansão. No entanto, a reforma da capela Nossa Senhora da Conceição deu uma aparência barroca à estrutura. Uma fonte também foi construída e azulejos portugueses decorativos foram importados e dispostos nas paredes do solar.

As reformas internas e os adornos do solar não foram os únicos responsáveis pela construção das memórias e transformações de suas instalações. Agitações sociais também tiveram um papel importante na maneira com que essas memórias ficaram impressas no cimento e nos tijolos daquelas paredes. Entre os eventos que abalaram a corte e a estabilidade

social da colônia, é preciso mencionar um, em especial, que teve início naquelas terras do desalento de Gabriel. No início da *Revolta dos Alfaiates*, em 1798, uma insurreição aconteceu em Salvador, conhecida também como a *Revolta dos Búzios*, configurou-se como um movimento separatista entre o estado da Bahia e o resto do país. Assim como a Inconfidência Mineira, no estado de Minas Gerais, por volta do mesmo período. Concomitantemente aos pensamentos, às lutas e aos ideais promulgados pela Revolução Francesa e pela Guerra Revolucionária Americana, ligados à ideia do conceito de liberdade, que foram disseminados e reforçados em grupos revolucionários de todo o mundo (SCHWARCZ e STARLING, 2015).

Em 12 de Agosto do mesmo ano, em consequência da revolta, a cidade despertou tomada de panfletos contendo pensamentos e opiniões revolucionárias e democráticas levantadas contra o indefectível poder português (SCHWARCZ e STARLING, 2015, p. 147). Os “conjurados baianos” eram facilmente reconhecidos pelo estilo francês das roupas que vestiam. Os “búzios” também representavam uma conexão com religiões africanas tradicionais, como o candomblé, razão pela qual o movimento também foi chamado de *Revolta dos Búzios*. Uma das medidas tomadas pelo poder português foi a deslegitimação das religiões africanas tradicionais, consideradas práticas heréticas, em relação às crenças da maioria católica dominante. Outro confronto com o poder católico aconteceu no ano de 1835, quando homens negros muçulmanos libertos conspiraram contra o governo. Essa insurreição ficou conhecida como a *Revolta dos Malês* (SCHWARCZ e STARLING, 2015).

Ao mesmo tempo, enquanto a repressão do governo contra as rebeliões crescia, as instalações do Solar do Unhão ofereciam a possibilidade de esconderijo ou de rotas de fuga, principalmente por dar acesso direto ao cais, tornando possível a fuga através do uso de canoas (TAVARES, 2016). A violência contra o povo negro e pobre foi tamanha, que quatro homens que cruzaram o solar terminaram decapitados: Lucas Dantas, Manuel Faustino, João de Deus e Luiz Gonzaga. É possível que os proprietários da mansão também houvessem sido influenciados pelos pensamentos e ideias intelectuais da Revolução Francesa e considerassem essa cooperação mais que um ato de puro altruísmo social. A escravidão ainda estava em voga na época da revolta e o subsolo e os moinhos do solar testemunharam, durante muito tempo, o trabalho forçado.

Com o declínio da economia da cana de açúcar e diante do fato de o Rio de Janeiro ter se tornado a nova capital da colônia, durante o século XIX, o então herdeiro do Solar do Unhão, Visconde da Terra de Garcia d’Ávila, arrendou a propriedade para Auguste Frédéric de Meuron, um empreendedor suíço. O Senhor Meuron transformou o complexo colonial, formado por três edificações, em uma fábrica de tabaco. Entre os anos de 1820 e 1926, por mais de cem anos,

portanto, o solar foi conhecido como Areia Preta, marca da fábrica. Todas as imagens e objetos da capela foram doados e o prédio tornou-se a residência dos trabalhadores, momento em que suas câmaras foram amplamente modificadas e deformadas (RISÉRIO, 2002). Meuron também trouxe uma lógica diferente para o campo de trabalho e não era muito tolerante com a ideia da presença da Igreja Católica.

Finalmente, o governo da Bahia – estado de que Salvador é capital e cidade mais influente – adquiriu o Solar do Unhão em 1927, ainda que não fosse de muita utilidade, exceto por servir como depósito de materiais inflamáveis e pela presença de uma serraria. Durante a Segunda Guerra Mundial, o Estado doou o depósito, que passou a servir de quartel-general da Marinha. Na década de 1930, um fenômeno singular teve início em alguns edifícios coloniais ou imperiais do país. Sempre que eram considerados decadentes, conforme a secretaria de desenvolvimento urbano, algumas estratégias e medidas eram colocadas em prática, seguindo os preceitos de modernização de áreas urbanas. Apenas em 1943, o Solar do Unhão foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. O solar também se tornou sede do Departamento de Desenvolvimento Urbano da cidade de Salvador. A posterior materialização e desenvolvimento de uma consciência nacional intensificou as preponderâncias e paradoxos das paisagens arquitetônicas urbanas. Os interesses das instituições variavam entre a idealização da herança arquitetônica e a aspiração moderna, assim como uma possível ética do termômetro social que acompanhavam ambas.

A década de 1950 no Brasil, com o presidente Juscelino Kubitschek ditando o desenvolvimento e o progresso do crescimento nacional, difundiu suas condições políticas e sociais pelas metrópoles. Estrategicamente localizada, a cidade de Salvador tornou-se uma das principais cidades da região Nordeste. Estatisticamente, porém, essa região foi eventualmente condenada a tornar-se uma das regiões mais pobres, no que diz respeito à falta de investimentos nacionais em geral. Durante o governo de Juracy Magalhães, a cidade passou por reformas de macroestruturas e aprimoramentos urbanos relacionados ao transporte, em nome da expansão capitalista do Nordeste. A ideia de modernização teve efeito imediato em processos de tomadas de decisão do governo Kubitschek. Nesse sentido, aquele momento foi caracterizado pelo desenvolvimento da indústria brasileira de petróleo – a Petrobrás – e pelo plano de criar a Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste, a Sudene.

O contexto da modernização se apresentava de forma complexa. Dessa maneira, foi identificado um “enigma baiano” (AGUIAR, 2020, p. 184) que chegou às mentes daqueles que se dedicavam ao estudo para a compreensão em relação aos motivos pelos quais o estado da Bahia permanecia, de certa forma, perplexo. O fato de o estado da Bahia ter tido por um longo

tempo um papel importante na construção da nação não o colocou como pioneiro no processo de industrialização, pois um dilema de desenvolvimento acompanhou o quase ponto de inércia em que parecia estar o estado em comparação com o Sudeste que conseguia caminhar para o que pode ser considerado como progresso.

Em seguida, com o crescimento do tráfego urbano e a necessidade de melhorar a circulação local, um plano de cidade foi endossado e a construção da Avenida Lafayette Coutinho foi autorizada. A avenida é mais conhecida como Contorno. O plano inicial era de construir a avenida na localização exata do Solar do Unhão, o que significaria a demolição quase total do complexo. Não fosse a expertise do arquiteto e urbanista Diógenes Rebouças, que reorquestrou o plano da avenida ao distanciá-la do complexo, apenas ruínas imaginárias seriam hoje encontradas. Em 1952, por fim, a estrutura urbana da Avenida Contorno terminou ocupando apenas uma porção do terreno do Solar do Unhão e não afetou suas edificações principais.

Houve, entre muitos, dois fatores que surgiram como parte do desenvolvimento local e a necessidade de manter o patrimônio como critério de modernização. Por um lado, a industrialização exigiu a reorganização da cidade a fim de abranger a estrutura para funcionar de acordo. Por outro lado, as noções de "cidades-patrimônio" (SANT'ANNA, 2020) que as instituições exigiam para manter a memória arquitetônica da cidade. Ambos os fatores não puderam ser desenvolvidos como ações elementares, o que, como consequência, comprometeu o projeto de patrimônio em detrimento da modernização local. Se não em nome da industrialização, o projeto de patrimônio memorial foi prejudicado pelo incentivo ao turismo, bem como a renovação da área para que se tornasse mais atraente e acessível à ocupação estrangeira. Segundo Márcia Sant'Anna, o fenômeno que ocupa as margens da cidade, lugares que foram beneficiados pela vista para o mar, tornou-se comum em toda a costa da baía.

Embora a região não fosse ainda cobiçada pelos segmentos de alta renda, os investimentos em requalificação de vias e logradouros, na valorização de sítios históricos, bem como os que estavam projetados para a Cidade Baixa, reforçam o processo de gentrificação que já havia começado a se instalar nas bordas do centro histórico voltadas para a Baía de Todos os Santos. Desse processo, davam testemunhas eloquentes o comércio e os serviços ultrassofisticados instalados na Avenida Contorno e a alta no preço dos imóveis da Rua Direita do Santo Antônio, em decorrência de sua ocupação por estrangeiros. (SANT'ANNA, 2017, p. 367).

Um ano depois da construção da Avenida Contorno, o ainda governador do estado da Bahia Juracy Magalhães convidou a arquiteta italiana Lina Bo Bardi para refletir sobre a possibilidade de implementar um museu moderno na Bahia. Através da mediação de Assis

Chateaubriand, então organizador do jornal chamado *Diários dos Associados*, a demanda formal foi finalmente aceita pela jovem arquiteta italiana. Bo Bardi, que trabalhava na sede do mesmo jornal, também coordenou o Museu de Arte de São Paulo, no centro da cidade de São Paulo. Um de seus últimos empreendimentos havia sido a idealização e a composição visual do novo prédio do Museu de Arte de São Paulo, também conhecido como MASP. O museu foi inaugurado no novo prédio, em 1969, na mais prestigiada avenida do país, a Avenida Paulista.

Desta forma, uma comissão foi criada, em 1959, com o intuito de discutir as especificidades da criação do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB). Seus membros eram Diógenes Rebouças, Walter da Silveira, Clarival Valladares e Mario Cravo Junior. Sua sede provisória foi o saguão do Teatro Castro Alves (TCA). Naquele mesmo ano, Bo Bardi desembarcou em Salvador. Ela trouxe para a cidade seus ideais gramscianos de resistência de classe e de imaginários populares, assim como a estética cultural da arquitetura de vanguarda.

1.2.2 – Lina Bo Bardi: Museu de Arte Moderna, Museu de Arte Popular, Museu-Escola

Nascida Achillina di Enrico Bo, madame Lina veio pela primeira vez à Bahia a convite do chefe de departamento de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, Diógenes Rebouças, para ensinar Filosofia e Teoria da Arquitetura, na Faculdade de Belas Artes. A segunda vez em que pisou os pés em Salvador, alguns anos depois, em 1959, também veio a convite. Dessa vez, feito pelo então governador do estado Juracy Magalhães. O gabinete tinha a intenção de implementar o Museu de Arte Moderna na cidade. Ela trabalharia lado a lado com o diretor da Faculdade de Teatro, Martim Gonçalves, que havia se comprometido com o desenvolvimento e a "modernização" da cultura local.

Por que razões uma mulher arquiteta e italiana estaria envolvida na eclosão do modernismo e brasileiro? Só as circunstâncias dirão. Na verdade, o contexto que Lina Bo Bardi deixou para trás, quando ela e seu parceiro Pietro Bardi decidiram mudar-se, para o ainda desconhecido território brasileiro, era constituído por caos e deslocamentos. As transformações sociais da Itália, cidades tornando-se ruínas, a censura cultural e o movimento de guerra civil, caracterizavam o momento político italiano. Como integrante do partido socialista e de seus movimentos sociais, não havia espaço para a criação ou a reflexão em torno de uma arquitetura

voltada tanto para o benefício das pessoas quanto para o movimento de expressões artísticas performadas pela oposição política. O mais importante era a funcionalidade das construções e, principalmente, para quem tais seriam fundamentais. Ela trabalhava sob a supervisão de Gió Ponti, em seu escritório. Eles lideraram um movimento de melhoria e de reconhecimento simbólico do artesanato italiano. O movimento “nacional-popular” trabalhava em torno dos pensamentos e ideias de Antonio Gramsci, um filósofo marxista que trabalhou em uma teoria sociológica e política, que também foi encarcerado na Ilha de Ustica e em Turi por anos de sua vida, durante a dominação fascista.

Quando o casal chegou ao Brasil, Lina Bo Bardi observou atentamente tudo aquilo que seus olhos avistavam. Os prédios, as pessoas, a arte, o artesanato, o *design* de interiores, os desfiles, o comércio, o movimento. Ela também observou a possibilidade (e a integração social) de construir sobre aquilo que seu olhar antropológico revelava ser original, traços originários e ordinários sobre criação, modos de vida, instâncias diárias, fatos histórico-sociais, as relações e as principais expectativas relacionadas ao país que havia escolhido se integrar. Ela parecia inconscientemente saber que estar no Brasil também significava ser arrebatada pelas novas circunstâncias. E parecia ter também entendido algo sobre o povo, quando escreveu em seu diário sobre as primeiras impressões que teve ao chegar ao Rio de Janeiro. A história ou anedota a seguir ilustra algumas de suas reações:

Quando eu cheguei no Brasil, eu fiquei atordoada com o pessoal. Era um pessoal desaforado, ordinário, maravilhoso. Então, aconteceu um episódio muito engraçado. Naquele tempo, muitos estrangeiros vinham para cá: americanos, ingleses, alemães, muitos hebreus ou antinazistas. Havia um convívio bonito, internacional. Era uma gente descente, inteligente, moderna. Uma tarde, fui com os meus amigos professores ao Largo do Carioca. Estávamos andando passando em frente àqueles bares todos. De repente, alguém cuspiu de dentro do bar um cuspe de metralhadora e pegou bem no paletó bonito do professor alemão. Ele, que era muito inteligente, moderno, mudou completamente e foi embora do Brasil. Há certas barreiras muito difíceis de superar para um europeu. Não é brincadeira, é a educação. Aí eu digo “O negócio está aqui. É no cuspe do bar do Largo do Carioca. (MICHILES, 1993, transcrição oral nossa).

O cuspe que saiu do bar e foi parar direto no terno que o professor alemão vestia representou mais que um acontecimento ou um gesto. Representou a conjuntura sociocultural que iluminava a chegada do casal italiano. Representou as diferenças com que Lina Bo Bardi iria tão cuidadosamente lidar em seu dia a dia no país. As mudanças de perspectiva tão essenciais para mergulhar em uma cultura. A posteriori, a leitura feita através das lentes estéticas decoloniais que leva ao distanciamento das bases europeias, o cuspe pode ser uma

metáfora para a desobediência, para a impureza, para um ato audacioso, para a ação cultural, para um impacto ou a intervenção precária da espontaneidade. Todo elemento que permitisse a existência de uma expressão artística. Além disso, há também o entendimento de que o cuspe pode vir a ser uma metáfora para a estética da liberdade de expressão, que supera os regimentos estruturados do mundo artístico tradicional. Talvez, uma técnica ainda desconhecida de criação vanguardista que viria por nascer. Poderia até ser a designação do Sul Global entrando em uma episteme europeia de regras e comportamentos já aceitos. De fato, não era uma piada ou um ato de respeito. Era uma disposição, uma rejeição, uma estética social performática que Lina Bo Bardi aprendeu muito rapidamente a reconhecer como única, sem mais julgamentos. De alguma maneira, ela sabia que o cuspe era parte da *obra de arte*, da incitação popular por intervenções sociais. Ou, potencialmente, o cuspe alude apenas ao cuspe.

Segundo Bo Bardi, a cultura popular, o “folclore” e a contracultura são cultura, em sua totalidade e simplicidade. E o artesanato, os artefatos e objetos são consistentemente arte. A diferença está sobretudo nas condições sob as quais somos ensinados a olhá-los. O que está em jogo é a sensibilidade para desenvolver a percepção e a compreensão, baseada na desierarquização do conteúdo e da forma, assim como para conceber o simbólico, o contextual, o epistemológico e o movimento das práxis que permitem que essa confluência exista. Sobretudo, é essencial que as expressões artísticas não sejam comprometidas em nome do desenvolvimento ou da modernização. Como colocado a seguir, o ponto de partida de professores e intelectuais internacionais que conduziam pesquisas no país deveria ser, principalmente, a investigação de produções praticadas dentro dos fluxos artísticos locais.

Foi seu *séjour* na Bahia que forneceu um campo aberto de possibilidades para entrelaçar as promessas vanguardistas da produção artística com a dimensão antropológica que ela pôde vivamente perceber em sua própria sociabilidade profissional. Segundo Antônio Risério, houve um “redimensionamento socioantropológico” (RISÉRIO, 1995, p. 120) permitido pelo influxo da vanguarda e o fluxo da cultura local. Isso significa que é o conhecimento produzido fora do núcleo vanguardista europeu que irá interferir de maneira criativa no desenvolvimento econômico regional. Os conceitos de vanguarda em arquitetura chegaram, sobretudo, através dos planos de *Le Corbusier* de construir uma estrada elevada no Rio de Janeiro. Certamente, havia espaço suficiente para que Bo Bardi desenvolvesse uma carreira em arquitetura. No entanto, ela estava interessada em algo que ia além das elevações concretas objetificadas, a não ser que houvesse uma conexão direta com as pessoas que rodeavam, frequentavam e habitavam as construções. De fato, havia uma inclinação para a elevação de centros culturais e museus que, por outro lado, acompanhou os passos de Bo Bardi pelo país. Não apenas em relação ao

design e ao projeto do prédio, mas ao que poderia estar a serviço da educação, da criatividade, dos desenvolvimentos culturais coletivos.

De acordo com seu conhecimento, para desenvolver e endossar efetivamente as expressões culturais e artísticas de uma região, um centro que servisse exclusivamente à contemplação, em relação às funções comuns de um museu, não poderia ser de grande utilidade. Nesse sentido, seu primeiro projeto no Brasil, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, começou na forma de um centro de cursos de técnicas artísticas e de educação, ainda localizado no centro da cidade, onde partilhavam o prédio com o escritório central do Diário dos Associados. À guisa de ilustração, o centro funcionou como um Instituto de Arte Contemporânea – IAC, em que a dançarina polonesa Yanka Rudzka foi convidada pelo diretor do escritório, Assis Chateaubriand, para conduzir aulas de dança. Eventualmente, Yanka Rudzka mudou-se para Salvador para ocupar o cargo de diretora da Faculdade de Dança de Universidade Federal da Bahia. O principal no trabalho de Bo Bardi é o foco na ação e na educação e não na interação passiva ou alienada com a arte em si.

Diante da elegância e persistência da arquiteta italiana, Juracy Magalhães concordou em começar o desenvolvimento do Museu de Arte Popular e o Museu-Escola. Ambos foram componentes fundamentais do projeto de Bo Bardi ao desenhar e erguer o Museu de Arte Moderna da Bahia. Para a própria arquiteta, não era uma questão de complementação, pois o museu de arte popular e o museu escola deveriam ser parte essencial do projeto. Além do mais, era inerentemente produtivo para o projeto que a noção de “popular” estivesse separada da noção de “folclore”. Uma demanda notável no sentido de superar a dicotomia entre “arte popular” e “arte clássica”. Era sobre dissolver as limitações conceituais das noções de arte eurocêntricas. Para tanto, o Museu de Arte Popular funcionaria especialmente como um arquivo de documentações históricas de expressões artísticas consideradas populares, como o artesanato. Ao mesmo tempo, a formulação de uma cartografia indicando o surgimento e a recorrência de artistas do artesanato local. Esse esforço era empregado na construção de um centro de pesquisa para a possibilidade futura de abrir uma Escola de Artesanato. Estudos técnicos sobre o Nordeste sugeriram que era possível abrir um centro de *design* industrial, levando em consideração o aumento da produção industrial.

[...] a partir de uma leitura estrutural dos objetos e das formas dessa criação popular, ter-se-ia a passagem para a produção em escala industrial. O artesanato daria as fundações para o assentamento de um desenho industrial brasileiro. (RISÉRIO, 1995, p. 120).

Simbolizou a passagem de um pré-artisanato primitivo para a indústria moderna. Não seria uma surpresa, portanto, o fato de o projeto de modernização que vinha sendo promovido no país render um campo de oportunidades para que Lina Bo Bardi executasse suas convicções gramscianas. Haveria uma finalidade, afinal. Como um presságio evolucionista de progresso, do artesanato ao *design* industrial, através de centros educacionais locais trabalhando junto aos arquivos, aos museus e à cartografia de artistas. Finalmente, caracterizou o ponto de coexistência entre a vanguarda e o desenvolvimento econômico. A institucionalização do artesanato local. O Centro para o Estudo do Trabalho Artesão (CETA) e o Centro para Estudos Técnicos da Região Nordeste deveriam ser instituições funcionando em confluência com o museu. Segundo Mario Cravo Jr., havia a necessidade de “recolher, pesquisar e transferir os valores estético-culturais do artesanato para as gerações industriais em formação” (*apud* MATTAR, 2002, p. 74), ao mesmo tempo que era necessário pensar sobre como o artesanato local poderia contribuir para o ambiente e o desenvolvimento industrial.

Até a Sudene, criada para diminuir o impacto da seca de 1961, implementou um órgão administrativo para ajudar os artesãos, a ARTENE. Era uma iniciativa menos focada nos valores estéticos, mas avaliava as possibilidades originais e criativas de expressões vindas do Nordeste (RISÉRIO, 1995). A proposta era formar um triângulo de colaboração com Lívio Xavier e Francisco Brennand. Desta forma, haveria uma ponte entre os estados do Ceará, Pernambuco e Bahia, todos pertencentes ao Nordeste. A partir da dinâmica de comunicação e troca entre esses estados, pôde ser perpetuado um movimento que permitiu uma pesquisa histórica no sentido de ampliar e alimentar as referências e redes. O movimento de ideias e comunidades também encontrou meios de buscar e clamar pelo reconhecimento dessas expressões culturais (ZOLLINGER, 2014). O projeto foi interrompido em 1964, devido a intervenções políticas nacionais posteriores ao golpe de estado. Os expatriados italianos gramscianos estavam na linha de frente contra a constituição da ditadura militar.

Como consequência, uma perspectiva romântica ou antropológica de arte seria transformada em inércia institucional, aquilo que, em uma conjuntura anterior, existira na forma de fluxo cultural, utópica, uma perspectiva diferente só seria viável se os próprios artesãos tivessem formado um sindicato ou as associações para suas futuras contestações, relacionadas às condições e às continuidades de sua arte (no sentido da prática). Condiicionados pelo encontro, vanguardistas e artesãos conseguiram criar uma fronteira de especulação e o movimento que possibilitou a dialética necessária para alcançar instituições nacionais e regionais de cultura e educação, ainda que brevemente.

Mas e se o cuspe vindo do bar do Largo do Carioca tivesse tomado um curso diferente e, ao invés de atingir o terno do professor alemão, tivesse atingido o casaco sofisticado de Lina Bo Bardi? Será que o curso de sua dialética também mudaria? Será que ela teria tão decididamente escolhido ficar?

O fato é que Lina Bo Bardi não apresentou um novo jeito vanguardista de fazer as coisas, mas possibilitou que o pensamento sobre a cultura tomasse um sentido mais pragmático e dialético. A exposição de arte deveria ser uma experiência coletiva e didática. Todos os elementos tinham a possibilidade de compor uma expressão artística, enquanto o impulso criativo respeitasse os domínios das nuances e manifestações da vida diária. A arte é um impulso coletivo. Mesmo que em termos diferentes, Bo Bardi conseguiu pensar sobre a libertação das restrições impostas pelas formas e técnicas estéticas exigidas pelas escolas e centros de treinamento e práticas predominantemente europeias.

De certa maneira, se toda comunidade tem a capacidade de expressar a si mesma artisticamente, então deveria haver o esclarecimento e o suporte para diferentes tipos de processos de percepção, assim como a liberação de movimentos de subjetificação considerados dentro de uma lógica de dissidência nacional. Por exemplo, atualmente, o entorno do Solar do Unhão é constituído por comunidades que não entraram na agenda do desenvolvimento econômico e social ou de incentivos culturais, durante a modernização do centro da cidade. Por outro lado, havia a demanda, junto à agenda oficial, de deslocar e gentrificar implementações ao redor das comunidades, devido principalmente à especulação imobiliária e, é preciso dizer, ao embelezamento das paisagens anexas ao museu. Nesse caso, não deveríamos abordar os procedimentos de modernização, mas os efeitos colaterais da modernidade, que podem ser chamados de lógica de colonialidade ou dominação social.

1.2.3 – O deslocamento político e social das comunidades do Solar do Unhão, Gamboa de Baixo e Água Suja

A história contada sobre o complexo arquitetônico do Solar do Unhão através de relatórios, biografias, estatísticas e conteúdos provenientes de livros históricos, consultados com o objetivo de tecer o outro lado da história, raramente mencionam as comunidades residentes da mansão. A história das comunidades em si nem ao menos pôde ser completamente

traçada. Quando se instalaram naquela região específica? Como o agrupamento tornou-se comunidade? Quais foram as primeiras conexões estabelecidas com o bairro que enaltece uma das mais aclamadas instituições da Bahia, o Museu de Arte Moderna? As histórias orais contadas pelos moradores e a presença dos corpos em pragmatismo cotidiano hoje são, basicamente, as principais memórias e documentos disponíveis para a preservação do que pode ser compreendido sobre a comunidade do Solar do Unhão. As fronteiras do complexo são formadas por três comunidades locais, conhecidas como Solar do Unhão, Gamboa de Baixo e uma antiga comunidade chamada Água Suja. Além das narrativas orais e das memórias contadas, os poucos documentos que podem ser encontrados sobre essas comunidades contêm, em sua maioria, indicativos de entretenimento e paisagens turísticas da região. Além disso, poucos ou quase nenhum artigo concentra-se em contestar as operações de deslocamento forçado e de resistência contra a gentrificação na região, prática que vem sendo muito comum no centro da cidade de Salvador. Também há artigos sobre projetos sociais e artísticos, como o grupo de arte urbana chamado MUSAS, no Solar do Unhão, embora datem de anos muito recentes.

Em 2012, artistas do grafite, como Julio Costa, Marcos Prisk e Bigod Silva, se reuniram para criar o coletivo *Museu de Street Art de Salvador – MUSAS* (PERL, 2014). O grupo gerou um movimento cultural na comunidade, encorajando o desenvolvimento ou a reabertura de pequenos negócios que estavam inativos. Por um lado, um dos objetivos também era de desmistificar a ideia de violência dentro da comunidade. Mas, por outro lado, por exemplo, cooperou para a renovação de um restaurante local chamado Ré-Restaurante, gerido por Dona Suzana. Ademais, os desenhos de grafite e as cores pintadas nas paredes das casas tinham a intenção de funcionar como um museu aberto e colaborativo para seus moradores e visitantes. A iniciativa funciona principalmente através de *crowdfunding* e conseguiu levantar fundos para a festa popular e espiritual que acontece uma vez no ano para celebrar e cultuar a deusa dos pescadores. “O ebó para Iemanjá” é um presente preparado pelos moradores da comunidade e levado de barco para águas profundas, com a intenção de agradecer à deusa. Iemanjá é uma deusa ancestral iorubá que continuou a ser cultuada nas casas ou roças de religiões afrodescendentes no Brasil, chamadas de terreiros, e representa uma das bases para os rituais de candomblé. Essas comunidades são supostamente seculares. Inúmeras comunidades em Salvador podem ser identificadas pelas atividades e lutas seculares, histórica e simbolicamente construídas por pescadores e lavadeiras. Essas atividades podem ser comumente encontradas em muitas comunidades locais de Salvador, que possuem sua própria organização econômica, assim como hábitos tradicionais, rituais e acontecimentos recorrentes da vida cotidiana.

Em termos de intervenção do estado, não foi apenas o complexo arquitetônico do Solar do Unhão que sofreu os impactos da elevação e construção da Avenida Contorno acima mencionada. Pelo contrário, as comunidades ao redor do solar sofreram o maior impacto ocasionado pela intervenção, pois esta fez com que casas fossem destruídas, com que muitas famílias fossem deslocadas e dificultou a entrada e o acesso à comunidade. Por exemplo, a nomenclatura Gamboa de Baixo foi atribuída apenas após a construção da avenida, uma vez que a comunidade foi dividida em duas partes: Gamboa de Baixo e Gamboa de Cima, designando os lados mais altos e mais baixos da Gamboa. Os dois lados são conectados por um acesso que passa por baixo de um viaduto. A questão mais complexa relacionada a esse deslocamento foi o fato de o governo se utilizar de mecanismos jurídicos para expulsar as famílias. Portanto, uma vez que tais atos estavam cobertos juridicamente, não havia muito mais a ser feito pela comunidade para evitar a desposse e o deslocamento. Essas comunidades, por outro lado, operavam dentro da noção remanescente do quilombo. Exceto pelo fato de que não haviam obtido ainda a demarcação coletiva da terra, o que significava que ainda não haviam obtido o direito coletivo de permanecer e proceder com autoridade e posse da terra.

Alguns anos depois da construção da Avenida Contorno mencionada acima, deu-se início à reestruturação do Solar do Unhão em Museu de Arte Moderna, sob a assinatura da arquiteta Lina Bo Bardi, em meados de 1959. Um dos impactos da chegada do museu foi a construção de uma enorme plataforma de cimento que segrega a passagem, conectando a comunidade e o pátio do museu, ainda que os princípios de Bo Bardi apontassem para o acesso aberto e não para a separação entre eles. Entre as duas áreas, há uma praia. Uma praia de pedra ao invés de areia. É a única praia de pedra em toda a região da baía da cidade de Salvador. As pedras foram colocadas na praia do Solar do Unhão por uma demanda da Marinha, que tinha autoridade sobre aquela baía e precisava se livrar das pedras.

Diante das especulações concernentes à renovação da Avenida Contorno, o mais drástico dos deslocamentos estava por vir.

Em 1995, os jornais de Salvador começaram a anunciar o Projeto de Revitalização da Avenida Contorno, que fazia parte da estratégia do Governo da Bahia e de Salvador para preparar a cidade para o turismo, no centro da cidade e na beira-mar. O projeto previa a reforma da estrutura da Avenida Contorno, a implementação do Parque da Escultura e, principalmente, a expulsão das famílias de Água Suja, do Solar do Unhão e da Gamboa de Baixo. (PERRY e CAMINHA, 2008, p. 132)

De fato, em torno de noventa e nove famílias foram transferidas da comunidade da Água Suja para o bairro periférico de Jaguaribe, longe do centro da cidade de Salvador. O Parque das

Esculturas foi construído sobre os escombros das casas da Água Suja e foi inaugurado em 1998, como uma das mais aclamadas exposições de artes plásticas do Museu de Arte Moderna. A primeira exposição a céu aberto permanente do país (GONZÁLES, 1998). Segundo o então diretor do museu moderno, Heitor Reis, em uma entrevista concedida com o objetivo de escrever sobre a comemoração de 30 anos da Fundação Cultural do Estado da Bahia, “a relocação da comunidade que habitava a área do Solar do Unhão [...] resolveu o problema estético e social da Baía de Todos os Santos” (*apud* SECULT, 2004, meio eletrônico). O parque onde as esculturas foram colocadas possui uma passagem de ligação com a praia e costumava dar acesso à atividade de pesca. Quando o parque foi concluído, alguns artistas de Salvador foram convidados a submeter trabalhos artísticos que seriam usados na exposição permanente e no paisagismo. Há algumas esculturas de Carybé finalizadas antes de sua morte. Há outros artistas como Mario Cravo, Tunga, Mestre Didi, José Resende, todos eles representantes da agitação moderna. É considerada uma continuidade da tradição de apresentar o museu na forma de um espaço público e aberto. A ocupação de espaços abertos ao redor e dentro dos portões do Museu de Arte Moderna.

De certa forma, os deslocamentos sociais resolveram os problemas estéticos comparados ao que o Museu de Arte Moderna precisava para se basear nos conceitos de beleza, forma e técnica eurocêntricos. Dito isso, todos os artistas, cujas obras foram escolhidas para figurar como uma das esculturas do parque, correspondiam a esse padrão estético. Por outro lado, o que dizer então da estética popular da festa de Iemanjá, que nunca fez parte da agenda do museu e cujas manifestações nunca foram consideradas artísticas? Essa era uma das insistências de Lina Bo Bardi, quando abordou as questões do popular e os intuitos categóricos ao qual deveriam pertencer. Para a arquiteta, no entanto, todo tipo de manifestação artística era considerado Arte com letra maiúscula. Além do mais, os deslocamentos sociais também resolveram as disparidades sociais concernentes aos processos de gentrificação empregados no bairro e a nobreza que a região representava. Mesmo que equivocadamente, é muito comum que, quando o governo da Bahia pretende resolver um problema social, ele estará, na verdade, resolvendo um problema social da “nobreza” local, deslocando, escondendo, gentrificando e varrendo os agrupamentos populares, em benefício do incentivo ao turismo, do enriquecimento das agências imobiliárias e das paisagens contempladas por indivíduos e referenciais cosmopolitas pretensiosos. Também pode ser chamada de política e economia da arquitetura de fachada. O deslocamento de comunidades tradicionais, que vivem de práticas econômicas ligadas à pesca e ao trabalho das lavadeiras, representa, sobretudo, um ato de obstrução do direito à liberdade, à sobrevivência e à moradia. Como colocado por Cornelius Castoriadis

(1998), “A liberdade é a ação”.³ Compromete também a sobrevivência de seus habitantes, que está associada à sua atividade de trabalho e à apropriação da terra que lhes são tradicionais.

Para discutir a intervenção em bairros populares periféricos de Salvador, a professora e intelectual Vilma Reis argumenta sobre a “naturalização” de certas operações governamentais, que representam a violência simbólica contra as culturas locais. Argumenta sobre mecanismos bastante violentos que trabalham para “desumanizar, através da criminalização, depreciação estética e outros aspectos” (REIS, 2005, p. 182). Aspectos que funcionam dentro de uma lógica de dominação conectada a uma autoridade e ao poder sobre a situação. A naturalização surge no momento em que não são pensados ou criticados a partir da perspectiva da comunidade, mas através da perspectiva do Estado, que tem o poder de ditar a cor e o endereço da criminalidade. O menosprezo pela estética mencionado por Reis (2005), pode ser associado ao processo de descredibilização de produções criativas relacionadas a manifestações artísticas e estéticas visuais vindas da periferia. Ao criminalizar um bairro ou um agrupamento de pessoas, existem certos indicativos que extrapolam o reconhecimento do que é liberdade pelo estado. A criminalização pode ser, portanto, um mecanismo de aniquilação de uma população indesejada como, por exemplo, a construção histórica de raça no Brasil e as difundidas ideias de “eugeniação” (esse processo será analisado no Capítulo 4 relacionado ao Museu de Estácio de Lima e às descobertas antropológicas de Nina Rodrigues). O conceito foi colocado em discussão durante o início do século XX e também é conhecido como processo de “branqueamento” da sociedade. Nesse caso, a chegada de projetos sociais e artísticos na comunidade, como mencionado acima, serviu para quebrar essas naturalizações relacionadas à rejeição social.

Embora as comunidades ao redor sejam majoritariamente associadas aos pescadores, foi a liderança das mulheres que, finalmente, tomou o controle e abriu caminho para as negociações com as autoridades, no sentido de exigir seus direitos de habitar nos arredores do museu. Engatilhou, ao mesmo tempo, o crescimento do movimento de mulheres negras, que se tornaram protagonistas dentro da comunidade formada, principalmente, pelos habitantes da Gamboa de Baixo. A coletividade promovia encontros na comunidade e escreveu um manifesto, em forma de carta aberta, em favor das comunidades populares de Salvador, em 2001. Desta forma, após muitos encontros com autoridades do governo, assistentes sociais e líderes da comunidade, deu-se início ao processo de assinaturas, em 4 de agosto de 2007, para dar prosseguimento ao contrato histórico de direito à terra e posse coletiva.

³ “La liberté, c’est l’activité”

1.3 – UM CONTO DE TRÊS BIENAS

O conto das três bienais da Bahia propõe a narrativa de como cada uma das bienais foi montada e dos desdobramentos de seus eventos. O objetivo é descrever a narrativa de situações essenciais para as discussões que estão sendo levantadas nesta pesquisa. Por essa razão, nem a sequência cronológica dos fatos, nem a descrição das bienais, serão capazes de suprir nossas expectativas; em outras palavras, o que está em voga aqui inclui (a) as conjunturas econômicas e políticas do contexto de onde vieram; (b) como poderíamos refletir sobre os conceitos de arte, cultura e objetificação em cada época; (c) como a memória pode contribuir para a compreensão do pensamento e da lógica; e (d) como alguns artistas e suas obras contribuíram individualmente para nossa abordagem epistemológica das afirmações, cosmologias, noções de temporalidades e práxis de gestão do espaço.

1.3.1 – I Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia – 1966

As duas primeiras bienais baianas coincidiram com o endosso a uma ditadura imposta por um golpe de estado, em 1964, quando o presidente democraticamente eleito João Goulart foi deposto pelos militares. Assim como a simbólica terceira edição das bienais baianas, executada 46 anos depois, também coincidiu com os esquemas nacionais e as turbulências políticas conservadoras que culminaram no *impeachment* da presidenta eleita Dilma Rousseff. Em um novo golpe de estado, em 2016, o vice-presidente Michel Temer, posteriormente apontado como um dos membros da conspiração que precedeu o *impeachment*, tomou posse. A quarta edição da bienal nunca se tornou realidade.

Em 1960, a efervescência cultural que perambulava pelas faculdades de arte da universidade, por museus e galerias, pelos lugares boêmios onde intelectuais costumavam se encontrar e pelas salas de teatro, perderam drástica e gradativamente sua força. Até a arquiteta

Lina Bo Bardi sofreu ameaças e eventualmente deixou de lado suas atividades educacionais e culturais ligadas, principalmente, à tríplice experiência dos museus. Finalmente, a Primeira Bienal, que recebeu o nome de “I Bienal Nacional de Artes Plásticas”, aconteceu em 1966, no Convento do Carmo, no bairro do Santo Antônio Além do Carmo. O projeto de organizar a bienal em Salvador começou alguns anos antes de sua realização. A iniciativa também precedeu o endosso substancial à ditadura e aconteceu ainda durante o governo do estado de Antônio Lomanto Júnior, democraticamente eleito.

Alaor Coutinho, que trabalhou na Secretaria de Educação do Estado, perguntou a seu irmão, o artista Riolan Coutinho, se havia algum evento que ele gostaria de organizar junto aos movimentos artísticos modernos que impulsionavam a cidade. Riolan decidiu levar adiante a ideia de organizar uma bienal de arte da Bahia. Nessas circunstâncias, ele convidou seu colega e artista Juarez Paraíso para ajudá-lo a organizar o evento. No ano em que a bienal finalmente aconteceu, a agenda do governo do estado vigente havia mudado. Luís Viana Filho estava no poder. Eleito pela Assembleia Legislativa através do voto indireto, era conivente com a divisão militar.

A maioria dos artistas e organizadores representava uma segunda e mais jovem geração de lideranças artísticas modernas da Bahia. Ainda assim, havia muito entusiasmo e motivação para criar um evento como esses. O artista Juarez Paraíso contatou seu colega e artista Chico Liberato, que morava no Rio de Janeiro na época. Liberato conseguiu reunir, na Galeria Relevo, um grupo de artistas interessados em participar da primeira Bienal da Bahia. Entre esses artistas estavam mais especificamente: Frans Krajcberg, que terminou retirando seu trabalho da bienal por não ter recebido nenhum prêmio; Hélio Oiticica, que se tornou um grande protagonista do movimento artístico neoconcreto do país; Walter Smetak, cuja carreira musical e a criação naquele período foram impulsionadas pela bienal; Mestre Didi Deoscóredes, um dos grandes nomes da arte conceitual afro-brasileira; Lygia Clark, que levou o maior prêmio da bienal. Embora alguns deles atuassem nos meios artísticos do Rio de Janeiro, eram todos artistas de origem baiana (ALBUQUERQUE, 2014). Além disso, também havia artistas convidados vindos da capital do estado de Pernambuco, Recife, representando outro estado do Nordeste, onde discussões de repercussão nacional sobre arte moderna e movimentos culturais estavam sendo propostas. A abordagem e contribuição culturais do Recife foram delineadas pelos ambientes circundantes, as mitologias da terra e as narrativas imaginativas (BARBOSA, 1997). Os curadores Juarez Paraíso e Riolan Coutinho também pensaram na necessidade de integrar as primeiras gerações de modernistas, ao menos em forma de homenagem. Nesse sentido, havia salas especiais para que artistas como Mario Cravo Junior fossem contemplados.

Correspondentemente, pretendia-se abordar o sentido e o anseio histórico de dar continuidade relevante ao evento.

Um dos objetivos da bienal foi o de abrir os espaços de exposições para artistas que não pertencessem, necessariamente, ao eixo central entre São Paulo e Rio de Janeiro. Em São Paulo, a bienal – que teve sua primeira edição em 1951 e foi a segunda bienal a ser implementada no mundo, sendo precedida apenas pela Bienal de Veneza – já havia obtido prestígio diante do mercado de arte internacional e de grupos artísticos célebres. No entanto, os curadores não abriram, necessariamente, muitas possibilidades para artistas que não estavam sob a mira dos reconhecidos radares dos mercados da arte. A bienal da Bahia pretendeu estruturar-se enquanto salão, com o objetivo de criar espaços que contemplassem artistas novos e desconhecidos, contrapondo-se, de alguma forma, às restrições relacionadas à internacionalização do fluxo artístico de São Paulo. Ou seja, os mercados de arte de São Paulo tinham como alvo principal as repercussões internacionais e não a criação de oportunidades para que artistas de outras regiões crescessem e fossem reconhecidos. Por essa razão, havia a ideia, não de restringir o fluxo internacional, mas de permitir que artistas de todo o país expusessem em meio ao diálogo entre importados e fluxos de arte. Além disso, havia a ideia de transgredir o julgo internacional e sulista, que criticava os movimentos e expressões artísticas, florescendo em diferentes regiões. Principalmente pelo fato de serem concebidas sob lógicas epistemológicas e sob estéticas divergentes, respeitando cosmologias de fora dos domínios da normatização artística nacional.

As obras do artista Rubem Valentim, também exibidas durante a Primeira Bienal, por exemplo, causaram reações muito interessantes no público e foram cogitadas para receber o prêmio concedido a Lygia Clark. Segundo a crítica de Theon Spanudis, Rubem Valentim caracterizou uma das mais potentes figuras da pintura contemporânea, pois expressou noções plásticas do continente africano, desde o Egito até à cultura iorubá (SPANUDIS, 1967). As expressões artísticas de Valentim estão intrinsecamente conectadas a estéticas religiosas de estruturas sociais e crenças, como o candomblé e os orixás (SILVA, 2008). As pinturas eram compostas por linhas construtivas, de símbolos e cores, sob o imperativo de rituais e práticas religiosas, entrelaçando o profano e o sacro. Em termos de escultura, os trabalhos de Valentim assemelham-se a totens, esculturas monumentais colocadas na entrada de vilas para proteção. Houve, no entanto, uma certa indulgência do movimento modernista, ao descobrir que a pesquisa antropológica funcionava como elemento empoderador da tradução dos universos culturais afro-brasileiros, em termos de linguagens estéticas (CONDURU, 2009). Segundo Roger Sansi, em seu livro intitulado *Fetishes and Monuments: Afro-Brazilian Art and Culture in the 20th Century* (2007), a interpretação do movimento modernista explicou que

A modernidade artística e cultural foi constituída através do processo de apropriação da cultura ‘popular’ e afro-brasileira, transpondo-a para uma ‘linguagem internacional’ (SANSI, 2007, p. 130).

De alguma forma, a investigação e as melhorias antropológicas relacionadas a abordagens “dinâmicas tradicionalistas” ditaram a geração da literatura moderna baiana. Por outro lado, a apropriação de expressões afro-brasileiras, a regionalização e a descoberta do popular, como rotulado por Sansi, poderiam conformar uma perspectiva bastante eurocêntrica dos movimentos artísticos que caracterizavam a Bahia. O uso dos termos “apropriação”, “regionalismo” e “descoberta” define uma falta de familiaridade com as práticas artísticas, as expressões do dia a dia e a herança cultural da região. Em certo sentido, as manifestações, os rituais e as práticas culturais foram intrinsecamente associados e conectados aos domínios da criação artística. Havia a intenção, portanto, de desconectar e desassociar essas criações, em nome apenas da modernidade. Significou, na verdade, fato apenas parcialmente reconhecido pelas investigações modernistas, a aceitação de que as expressões populares e afro-brasileiras estavam entrando para circuitos de maior visibilidade artística.

Embora as expressões populares e afro-brasileiras tenham ganhado mais visibilidade e acesso, em termos de existência e de práticas, elas sempre existiram. Sansi (2007) também menciona uma apropriação de duas vias, ou seja, os modernistas entraram nos terreiros de candomblé, assim como a população local começou a ter acesso a ambientes artísticos. De certa forma, o acesso e a visibilidade funcionaram como uma troca mútua. Além disso, os termos “folclore” e “fetiche” aplicados no livro de Sansi (2007) estavam sofrendo a contraposição e a oposição de artistas locais, uma vez que significavam classificações antropológicas europeias de alteridade. Na pesquisa, Brian Bentley discute os “domínios do folk” entre aspas, indicando a crítica que deveria estar em voga:

Parte intrincada e interconectada de uma recapitulação regional e nacional mais ampla da divisão fenomenológica profunda entre os domínios da arte "folk" e do Modernismo internacional. (BENTLEY, 2013, p. 13).

Bentley discute a tradução simbólica sintetizada na obra de Valentim, ou seja, a fusão entre elementos étnicos das culturas europeias, africanas e ameríndias coexistentes na Bahia. Sua obra de arte:

[...] opera perpetuamente através e fora dos entendimentos classificatórios normativos das escolas históricas do pensamento artístico, é apropriado que essas mesmas categorias em discussão comecem a desvanecer, permitindo um entendimento mais profundo da interconectividade espiritual. (BENTLEY, 2013, p. 26) .

As obras de Rubem Valentim expostas na primeira bienal, uma das expressões afro-brasileiras que ganharam visibilidade, retratavam os símbolos, a mitologia e os rituais através de noções da abstração geométrica. O próprio Valentim foi um *babalorixá* da casa *Ilê Axé Opô Afonjá*, influenciada pelas nações ketu. Segundo o artista, seu objetivo era criar a realidade poética que circundava seu próprio contexto contemporâneo, tecidos através da simbologia do candomblé e da pintura abstrata (VALENTIM, 1996). Logo, as práticas artísticas e culturais da região, especialmente na imagem de vozes populares e afro-brasileiras, sintetizavam o tecido, o entrelaçamento e a interconexão que perpassam religião, culturas historicamente emaranhadas, narrativas do dia a dia, rituais, hábitos e relações sociais estabelecidas e nutridas. Valentim também representou o Brasil no *Primeiro Festival Mundial de Arte Negra de Dakar*, no Senegal, em 1966.

É essencial, portanto, compreender que movimentos e flutuações culturais e artísticas estão enraizados em rituais religiosos, em experiências diárias, nas interconexões entre o fluxo nacional e internacional, nas poéticas das relações já estabelecidas, no artesanato local, na percepção da realidade, dentro do movimento de culturas que não podem ser completamente traçadas, assim como em sociabilidades divergentes; sobretudo, é preciso não deixar de lado as improvisações, a espontaneidade e a criatividade que presumivelmente escaparam ao fluxo de investimento monetário.

Alguns membros do grupo *Etsedron* também participaram da primeira bienal, representados pelas figuras de Édison da Luz e Vera Lima, que exibiram esculturas entalhadas em madeira, na tentativa de uma ruptura com a temática regional (MARIANO, 2007, p. 66). Ao mesmo tempo, as técnicas de entalhe em madeira estavam sendo desenvolvidas através das práticas locais. Segundo o artista Riolan Coutinho, a técnica de entalhe em madeira, ou xilografia, tornou-se muito representativa dos artistas da Bahia. As gravuras remontam às origens populares interconectadas a ilustrações da literatura de cordel. Coutinho acreditava que, por ainda estarem no início de suas práticas e terem menos visibilidade, as técnicas de xilogravura poderiam tornar-se um veículo de libertação, contendo uma mensagem revolucionária (COUTINHO, 1967).

Segundo o crítico Spanudis, a mensagem revolucionária parecia “uma loucura coletiva, onde prevalece o feio, o gesto grosseiro, a revolta sem sentido, enfim, todas as manifestações

confusas e algo selvagem de uma meninada desajustada” (SPANUDIS, 1967). No entanto, nem todo crítico compreendeu, de fato, as nuances e vicissitudes das transgressões artísticas trazidas pelas expressões de uma segunda geração de modernistas. Acredito que estivesse acima de uma ideologia e de uma realidade consciente. Bienais, em geral, estão muito conectadas ao contexto sócio-político a que correspondem. Em entrevista, o artista Leonardo Alencar discutiu o papel da arte através das manifestações da Primeira Bienal de Artes Plásticas da Bahia, de que também participou (ALBUQUERQUE, 2015, meio eletrônico). Argumenta que, eventualmente, a bienal tornou-se inspiração para as melhores criações contra o trauma político, pois a arte tinha o papel e a capacidade de perturbar e de representar o perigo. Afinal, a arte incomoda.

1.3.2 – II Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia – 1968

A Segunda Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia ilustrou o primeiro caso de censura nacional aplicada pela ditadura do regime militar (1964 – 1985) no Brasil, através do decreto que veio a ser conhecido como AI-5. O Ato Institucional Número Cinco foi endossado, sem revisões jurídicas, em dezembro de 1968, exatamente no mesmo momento em que a inauguração da Segunda Bienal foi marcada. Esse Ato Número Cinco, além de impor inúmeras restrições e de retirar o direito de *habeas corpus* para crimes de motivação política, também foi responsável pela censura de músicas, de filmes, no teatro, na televisão, na imprensa e em outros meios de comunicação. Os critérios de censura eram extremamente ambíguos. Por vezes, a repressão era usada, principalmente, para assustar ou como um tipo de advertência para vozes ideologicamente divergentes.

A Segunda Bienal aconteceu no convento da Lapa, no bairro de Nazaré, em Salvador. A Secretaria de Educação, órgão a que o professor e historiador Luis Henrique Dias Tavares era vinculado, patrocinou e deu incentivo apenas para a segunda edição, uma vez que o governo anterior já havia destinado fundos específicos para a execução da primeira bienal. O evento em si foi tanto uma tragédia quanto um sucesso. Uma tragédia pela censura e repentina retirada de artistas. E um sucesso pelo alcance nacional que obteve. Alguns artistas chegaram a cogitar que o fechamento da bienal poderia ter sido fruto de uma conspiração de São Paulo, visando a uma retaliação. Essa teoria veio do fato de os coordenadores artísticos e curadores de São Paulo

agendarem a produção de uma pré-bienal, com o objetivo de preencher o intervalo de um ano da Bienal de São Paulo oficial e manter os holofotes, contrapondo-se ao evento baiano. É possível que a tentativa de enfraquecer e desvalorizar o evento da Bahia estivesse relacionada a uma tentativa de evitar que movimentos artísticos do estado se tornassem ponto cultural central (SILVA, 2010). A descentralização do poder não agrada o mercado de arte dominante. Mesmo alguns modernistas das primeiras gerações boicotaram a Segunda Bienal por razões políticas e pessoais. Mario Cravo Júnior publicou uma carta aberta para expressar e justificar sua retirada e sua posição radical contra o evento.

De uma maneira ou de outra, os participantes da Segunda Bienal levaram o ativismo político bastante a sério. Segundo Renato da Silveira (OLIVA e A. C., 2015), o espaço-temporal criado pela bienal serviu como uma lacuna temporária, em que artistas politicamente engajados sentiram a necessidade de agir de acordo e contra as ações dos militares e a repressão em geral. Os artistas panfletários ou a arte panfletária introduziram a metodologia com que a arte ativista veio a ser eventualmente conhecida.

Aproximadamente dezesseis *oeuvres d'art* foram capturadas, dentre as mais de oitocentas expostas. A apreensão foi feita antes mesmo de as pinturas chegarem ao lugar de exibição. A Polícia Federal pilhou as obras ainda no caminhão, enquanto eram transportadas para a Academia Baiana de Letras. Os organizadores, Juarez Paraíso e Luiz Henrique Dias Tavares, também foram levados à delegacia para interrogatório. Durante a noite de inauguração, o governador esteve presente, fez um discurso e partiu repentinamente, quando seu assessor o confidenciou que muitas daquelas pinturas poderiam, sem sombra de dúvidas, serem subversivas. À guisa de ilustração, é possível apontar uma das pinturas do artista Lênio Braga, cujo conteúdo certamente irritaria e provocaria os militares. A pintura representava um esqueleto, enterrado no solo, trajando um uniforme militar, enquanto um jovem casal corria livre pelos campos acima. Essa foi uma das pinturas levadas pela polícia. Toda a confusão foi concluída por Juarez Paraíso, que havia sido levado para interrogatório, ao declarar de maneira desajustada “Eu sou contra a censura” (ALBUQUERQUE, 2014). Uma colocação que lhe custou quase trinta dias de cativo.

Em suma, um dia após sua inauguração, a Segunda Bienal foi fechada. Mais ou menos um mês e meio depois, ela foi reaberta sob nova direção e diretriz. As pinturas e a única ilustração apreendidas nunca foram realmente restituídas a seus autores. Havia rumores de que a bienal havia sido acusada diante da suspeita de ser uma ponte de colaboração com o comunismo internacional e a União Soviética.

A maior parte dos artigos sobre esse ato de censura não mencionam que, além das dezesseis pinturas e da ilustração apreendidas, três pinturas foram queimadas, por possuírem conteúdo erótico (leia-se “mulheres despidas”). Um relato do *New York Times*, em 1969, discutindo os boicotes e os atos de censura que estavam desencorajando artistas a mandar peças de arte que pudessem ser consideradas “ímorais” ou “subversivas”, para exposições no Brasil, mencionou muito brevemente uma exposição na Bahia que havia sido censurada, causando preocupações.

Esta última incluía, segundo o dossiê, a queima de três trabalhos eróticos e a apreensão de outros 16, em uma exposição recente na Bahia, além da prisão dos organizadores e de alguns artistas participantes; a circulação de uma carta dos responsáveis pela bienal que pedia que comissários internacionais não mandassem trabalhos imorais ou subversivos para exposição. (GLUECK, 1969, p. 24)⁴

A maior parte dos artigos a que tive acesso menciona que a censura impediu que, aproximadamente, dezesseis pinturas e uma ilustração fossem expostas, mas nunca mencionou, especificamente, as três *oeuvres d'art* queimadas, nem ao menos as razões de seus possíveis conteúdos subversivos ou imorais. Em testemunho, Nair de Carvalho, viúva do artista Genaro de Carvalho, contou como as pinturas de seu marido representando mulheres nuas tornaram-se alvo da censura, especialmente durante a Segunda Bienal (OLIVA, 2015). Retratar mulheres nuas não era aceito, de forma alguma, pela moralidade e pela mentalidade do regime. Além disso, ela mencionou que algumas pinturas estavam desaparecidas e outras haviam sido riscadas.

Mesmo naqueles dias, a informação e certas suposições eram contraditórias e enganosas. No entanto, o encerramento da bienal significou,

[...] perdas substanciais para o movimento que se realizava no sentido de surgimento de novos valores artísticos no estado da Bahia. Porque a partir desse momento, a primeira geração de artistas modernos assumiu a hegemonia do processo cultural baiano, ocupando a mídia e produzindo obras para o Estado, se construindo uma espécie de artistas oficiais. (SCHROEDER, 2011).

Na verdade, os movimentos culturais da primeira geração de artistas modernos se apoiariam, com frequência, em negociações de balcão, como as negociações consolidadas

⁴ “The latter included, the dossier said, the burning of three erotic works and the seizure of 16 others at a recent exhibition in Bahia, plus imprisonment of the show’s organizers and some artist participants; circulation by Biennial officials of a letter to foreign commissioners ask them not to send immoral or subversive works for exhibit”.

durante a distribuição de financiamento feita por Edgard Santos, na universidade. De certa forma, o reitor beneficiou de maneira abundante projetos sociais e culturais, assim como o financiamento de jovens artistas em processo de desenvolvimento de suas habilidades técnicas e criativas. Mas se trata de um caso muito particular. No sentido de que, depois do fechamento da Segunda Bienal, a primeira geração de modernistas restringiu a circulação de fundos a um grupo hegemônico de artistas. A efervescência desapareceu em meio aos trabalhos de arte comissionados pelo poder público e as esculturas de paisagismo, como as peças colocadas no Parque de Esculturas do Museu de Arte Moderna.

No que diz respeito à exposição da Segunda Bienal, a maioria dos artistas queria ocupar as salas especiais do espaço, uma vez que os artistas selecionados ganhariam mais prestígio e holofotes. O artista que recebeu o maior prêmio da segunda edição foi Yutaka Toyota, cujos trabalhos tinham a intenção de estabelecer linhas de diálogo com o universo cosmológico.

Em meio às exposições, também havia uma sala especial para a fotografia, que começava a entrar nos espaços oficiais de exposições e estava crescendo em termos de valor e número, como o fotógrafo Silvio Robatto (FATH, 2011). O júri, especificamente montado para a fotografia, estabeleceu critérios em favor da busca por estéticas da modernidade e da contemporaneidade através de imagens. Também havia salas especiais para o artesanato e para entalhes "primitivos" em madeira. Entretanto, o uso do termo "primitivo" tornou-se bastante questionável no circuito artístico da Bahia, mais especificamente depois das ações educacionais e culturais de Lina Bo Bardi, que trouxeram novas referências para a construção do entendimento sobre cultura popular. Do mesmo modo, havia muitas controvérsias críticas a respeito do crescimento da *Pop Art*, em meio aos jovens artistas que experimentavam técnicas diferentes. Um dos artistas em ascensão na época era Emanuel Araújo, também responsável pelo *design* dos logos das duas bienais (Figuras 4 e 5). As *oeuvres d'art* de Araújo estavam conectadas aos universos culturais e à ancestralidade afro-brasileiros.

Figura 4 – Emanuel Araújo, “I Bienal Nacional de Artes Plásticas”



Fonte: Capa do Catálogo da Bienal de Artes Plásticas da Bahia (1966)

Figura 5 – Emanuel Araújo, “II Bienal Nacional de Artes Plásticas”



Fonte: Bahia (1968)

Como resultado do fechamento da bienal, a intelectual e crítica Maria Helena Ochi Flexor recapitula, com ressentimento, as atividades do movimento modernista,

A Bienal é extinta. Isto permite a proliferação de galerias de artes comerciais de obras tipicamente baianas. A Bahia sai do circuito nacional de artes plásticas e interrompe o diálogo com os centros culturais. Os próprios artistas diminuem sua participação em eventos fora do estado. (FLEXOR *apud* MARIANO, 2003).

Além disso, as atividades do Museu de Arte Moderna foram reduzidas a exposições de pinturas penduradas nas paredes brancas, sem mais discussões sobre os domínios sociais em que os movimentos artísticos estão inseridos e sem oferecer oportunidades para expressões experimentais ou não normativas de arte, como o artesanato. O Museu de Arte Popular e o Museu-Escola também foram fechados por tempo indeterminado, por falta de financiamento e de incentivos. A década da agitação e da emancipação artística teve fim, assim como as reverberações e discussões que reconheciam as expressões culturais externas aos conceitos, formas e técnicas das escolas europeias de artes plásticas.

Durante o processo desencadeado após as agitações culturais e artísticas, incluindo as bienais, dois eventos tomaram forma, no sentido de dar continuidade à emancipação artística. Um deles foi a realização de quatro Salões Nacionais de Fotografia da Escola de Belas Artes, coordenados por Juarez Paraíso. A Fotografia era considerada, dentro da perspectiva acadêmica, uma vulgarização das artes plásticas, mas Paraíso considerava-a como uma das primeiras formas reais de democratização da arte, uma vez que o primeiro passo para se tornar um artista era ter acesso e experiência a equipamentos fotográficos (TV-UFBA..., 2015).

O outro foi a criação da Bienal do Recôncavo, em 1991, sob a direção de Pedro Arcanjo da Silva. Entre os anos do fechamento da bienal de 1960 e a abertura da Bienal do Recôncavo, houve um hiato na produção cultural do estado da Bahia, coincidindo com a escassez de financiamento cultural para artistas em geral. O financiamento público era majoritariamente direcionado ao patrocínio artístico. A Bienal do Recôncavo aconteceu na cidade de São Félix, na região do Recôncavo Baiano, e foi patrocinada pela Suerdick, uma fábrica de charutos local que administrava o *Centro Cultural Dannemann*. Segundo seu idealizador, Pedro Arcanjo,

Nesse contexto de terra arrasada, é criada a Bienal do Recôncavo, com inscrições para jovens artistas e programação cultural de três meses, com seminários, oficinas e cursos nas áreas de artes, museologia e história. Pretendendo se constituir como um evento capaz de evoluir da simples exposição e aquisição de obras de arte para a construção de um processo cultural a partir da contemporaneidade baiana. Pois, naquele momento, a Bahia carecia da colocação de novos artistas no cenário cultural, que pudessem contribuir para articular um movimento capaz de romper o círculo fechado no qual um pequeno grupo realizava as atividades artísticas, dificultando o estado baiano de desenvolver-se no sentido da sua contemporaneidade, através da inibição do surgimento de novos valores. (SILVA, 2010).

Portanto, a Bienal do Recôncavo funcionou como uma recuperação do movimento cultural e artístico da Bahia. Como mencionado pelo autor, ela conectou os movimentos com a contemporaneidade da realidade local e não se restringiu às possibilidades das salas fechadas da provinciana escola de Belas Artes. De certa maneira, ela também funcionou como um

deslocamento da visibilidade cultural para uma região dissociada do contexto restritivo da capital. De fato, o fluxo dos movimentos culturais e artísticos de Salvador levou muito tempo para ser restabelecido. Especialmente pelo fato de a maior parte dos diretores subsequentes do Museu de Arte Moderna estar muito ligada à primeira geração de modernistas, que permaneceria muito dependente das negociações de balcão, enquanto a liberdade criativa ficava restrita a teorias e técnicas conservadoras.

Las Bienales también mueren é o título do artigo em que o crítico Nelson Di Maggio (1969) narra a sequência de represálias, retaliações e repressões sofridas pelos eventos artísticos rotulados como subversivos e imorais, em um crescente número de países vivendo regimes ditatoriais e governos extremamente autoritários, em especial na América Latina. Por um lado, a Primeira e a Segunda Bienais, não deixaram arquivos ou documentos bem registrados ou organizados a respeito de nenhum dos eventos. Por outro, as demandas e a reflexão sobre a contemporaneidade estavam continuamente em voga, através da investigação, da criação e da internalização profundas do que significava o fluxo dentro das construções do Nordeste do Brasil. De fato, bienais morrem. E, às vezes, acontece de ressuscitarem.

1.3.3 – 3ª Bienal da Bahia – 2014

*Miçangas de lágrimas
Enfeitam o país
Das procissões e carnavais
Minha bandeira minha pele
De resto
É gingar com os temporais
- Luiz Cuti, “Porto-me Estandarte”*

A ideia de uma 3ª *Bienal da Bahia*, 46 anos depois de seu encerramento, emergiu no seio do Museu de Arte Moderna, sob a direção de Solange Farkas. A retomada da bienal deu-se através do Decreto nº 11.899, em 17 de dezembro de 2009, momento em que o ambiente político mostrou-se bastante favorável, quando comparado às duas edições anteriores. Alguns anos após o decreto, o secretário da cultura do estado, Albino Rubim, professor e pesquisador envolvido com as políticas governamentais de cultura, convidou o curador Marcelo Rezende para assumir a direção do Museu de Arte Moderna, colocando-o no comando da idealização e

execução da 3ª *Bienal da Bahia*. A Fundação Cultural do Estado da Bahia, sob a direção de Nehle Franke, apoiou a execução do evento. No âmbito nacional, a cena presidencial também favoreceu os incentivos e o encorajamento, através das políticas culturais e reformas educacionais que estavam sendo implementadas. A estrutura política na qual a ideia de uma 3ª Bienal imergiu foi favorável à sua ocorrência ao mesmo tempo em que foi representada pela medição de forças conflituosas.

Durante os 46 anos de hiato bienal, dois eventos cumpriram o papel de promover e formar redes de artistas na e da Bahia. Um deles ficou conhecido como *Salão Baiano de Artes Plásticas* do MAM ou *Salão da Bahia*. O evento foi realizado anualmente no Museu de Arte Moderna da Bahia, de 1996 a 2009. O salão funcionou como um local de divulgação, rede e legitimação dos artistas, embora pouca mudança de perspectiva estivesse em jogo. Permaneceu como uma contemplação conservadora e tradicional das exposições do museu. O outro ficou conhecido como *Salões Regionais de Artes Visuais da Bahia* e começou em 1992, sob a curadoria de Justino Marinho. Sob a administração de Jacques Wagner, como governador, os salões regionais receberam incentivos da Fundação Cultural da Bahia (FUNCEB), unidade pertencente à Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (Secult-BA), na época, sob a gestão de Márcio Meirelles. Os salões regionais eram inaugurados, a cada ano, em uma cidade diferente do interior da Bahia. Apresentaram um caráter descentralizado, o que trouxe incentivos a cidades como Alagoinhas, Vitória da Conquista, Feira de Santana, Itabuna, Jequié, Juazeiro, Porto Seguro e Valença. Os salões regionais “inserem-se na política pública cultural do Estado da Bahia de promoção de ações continuadas de fomento à criação, produção e difusão das artes visuais, de forma descentralizada territorialmente” (MEIRELLES, 2010). Foi uma oportunidade para o desenvolvimento de expressões culturais e artísticas fora da capital do estado.

Sob a direção de Solange Farkas, no Museu de Arte Moderna da Bahia, podemos observar mais tentativas de abordar as relações Sul-Sul, como a organização da *Mostra Pan-Africana de Arte Contemporânea* que ocorreu em 2005 nas instalações do Museu e na Sala Walter da Silveira.⁵ O festival funcionou com a vinda de artistas afrodescendentes para dialogar com artistas locais, assim como uma oportunidade de criar pontes com a África e o Caribe que não passassem primeiro pelos países ocidentais. Farkas tem no seu currículo o *Festival Videobrasil* desde 1983, que trabalha com linguagens artísticas transgressivas e em processo de desenvolvimento, como projeções e instalações. Ela também foi a curadora do *Dak'art 2016*, que se concentra em trazer o Sul Global em conexão. Na opinião de Farkas (2016) "há artistas

⁵ A Sala de Cinema Walter da Silveira, localizada no bairro dos Barris em Salvador, é administrada pela Diretoria de Audiovisual da Funceb e foi nomeada em homenagem à Walter da Silveira, grande nome do cinema da Bahia.

ligados às tradições africanas que lidam com raça, ancestralidade, religião" e outros artistas "com interesses mais contemporâneos como gênero, tecnologia e alguns que conectam todos estes aspectos"⁶.

De antemão, muitas intervenções e discussões, majoritariamente propostas por Rezende, foram organizadas, no sentido de analisar os aspectos da contemporaneidade local do estado. A primeira ação foi chamada de *MAM discute Bienal*, em que artistas convidados, intelectuais e curadores debateriam, compreenderiam e investigariam as possíveis implicações do evento. Todas as intervenções foram abertas à interpelação do público. Essa foi uma das particularidades definidas pelo diretor do Museu, apresentando noções de encorajamento, fluxo e transparência de ideias. Segundo o secretário Albino Rubim, o sucesso da bienal dependia do fato de que a mesma representasse um processo democrático amplo e descentralizado (RUBIM, 2018, meio eletrônico). Embora o Museu de Arte Moderna fosse responsável por sediar a administração central da organização do evento, assim como algumas das exposições da bienal, a maior parte das ações, instalações e exposições foram distribuídas por toda a cidade de Salvador e por algumas outras cidades do interior da Bahia.

O maior desafio enfrentado pelos organizadores da bienal, caracterizada principalmente pela administração da Diretora Executiva Luciana Muniz, estava relacionado aos malabarismos financeiros e à arrecadação de fundos. A verba inicial foi estimada em R\$ 15 milhões de reais. A verba final caiu para a quantia aproximada de R\$ 4 milhões de reais, impondo um corte massivo de ações, de curadores convidados e de artistas comissionados, assim como a adaptação de alguns trabalhos de arte que, apesar de compor o projeto inicial, demandavam grande investimento devido a sua magnitude.

A duração ritualística da Bienal foi de cem dias. E a primeira das muitas inaugurações trouxe a exposição da artista portuguesa Luiza Mota, no dia 17 de maio de 2014, *Gênesis e Genes*. A procissão foi precedida pela apresentação de *Alabês*, que deu início aos rituais da bienal, através do som de percussão. A marcha, organizada no formato de caminhada performática, saiu do MAM em direção ao Passeio Público, onde, posteriormente, um outro grupo de intervenção serviria comida ao público e aos moradores nômades do lugar. A ideia de movimento estava intrinsecamente ligada a processos de descentralização. Uma das exposições tinha o título de *Exposição Itinerante* e selecionou peças que circularam temporariamente em oito outras cidades, durante todo o período da bienal. A itinerância serviu para demonstrar que

⁶ "There are artists connected to African traditions who deal with race, ancestry, religion" and other artists with more contemporary interests such as gender, technology, and some who connect all of these aspects".

a arte é algo que se move e viaja, seja física ou metaforicamente, ou até para instigar mudanças internas no olhar ruminante do público.

Essencialmente, a maioria dos museus de Salvador recebeu uma parcela da estrutura de curadoria denominada *Museu Imaginário do Nordeste*, que deu nome ao espectro temático da bienal. Simultaneamente, os centros culturais das áreas suburbanas também tiveram a responsabilidade de promover encontros, atividades, projetos educacionais ou exposições híbridas de arte. O projeto de curadoria, que surgiu de reflexão e de pesquisa coletivas, materializado e escrito por Marcelo Rezende, teve início a partir da construção de uma ponte de continuidade histórica com a Primeira e a Segunda Bienais. A ideia consistia em

Revisitar as intenções do projeto original, seu papel em estabelecer um campo alternativo, um contra-discurso capaz de criar, promover e estabelecer um caminho alternativo de pesquisa, de proposição, de projetos educacionais e políticos relacionados a artes que tornassem possível a realização de seu potencial (PROJETO CURATORIAL..., 2014, meio eletrônico).

No entanto, os arquivos remanescentes, os projetos de curadoria, os artistas interessados em narrar suas histórias, todas essas memórias traziam à tona a necessidade de pensar em ações de tributo e reencenação. Como visto acima, a maior parte dos documentos remanescentes da primeira e da segunda edição das bienais consistiam em arquivos pessoais e memórias narradas. O primeiro passo para a pesquisa, conseqüentemente, envolvia a reunião, o registro e a filmagem de artistas compartilhando histórias que os conectassem aos eventos. Em alguns casos, os eventos foram narrados por parentes dos participantes, especialmente no que diz respeito à primeira edição, no sentido de coletar e documentar esses arquivos pessoais, para que pudessem ser manipulados e organizados para a exposição. Os prédios do MAM receberam a maior parte das exposições de artistas das primeiras edições. Juarez Paraíso, Rogério Duarte e Riolan Coutinho, por exemplo, exibiram seus trabalhos no prédio principal. *Ficção científica, Cosmologia e Utopia-Distopia* foram os trabalhos disponibilizados por Paraíso. *Gênesis, Apocalipse e Ressurreição*, por Duarte. *Entre Sistemas* foi a obra designada por Coutinho. Outra ação foi a conduzida pela coreógrafa Lia Robatto, que aconteceu no sótão do MAM. O projeto *Processo Compartilhado* convidou participantes para uma descoberta coletiva das experiências do movimento, do corpo e da ação.

As instalações do Museu de Arte Moderna também deram espaço a um curso de treinamento, que tinha o objetivo de promover a importância da educação e da mediação no desenvolvimento social da arte. O curso de treinamento durou três meses e recebeu um número

aproximado de 150 mediadores, que, eventualmente, trabalhariam na mediação formativa entre as intervenções artísticas e o público. Lica Muniz foi responsável pela direção da Ação Educativa, no sentido de trazer convidados profissionais que estivessem pesquisando o papel social e histórico da arte e da cultura.

Ao mesmo tempo, o Mosteiro de São Bento, onde a primeira bienal aconteceu, em 1966, abriu suas portas para receber o projeto organizado por um dos curadores, Fernando Oliva, que estava engajado em criar atos de reencenação. Muitas questões em torno das narrativas históricas das edições anteriores foram levantadas. Por exemplo, como trazer o passado para o presente sem simplesmente reproduzi-lo ou tentar reproduzi-lo como um fac-símile do evento anterior? As ações de reencenação funcionaram, portanto, para criar uma ponte com o passado, através de uma mudança na percepção e no pensamento, transportando-o para um presente histórico (OLIVA, 2015). Segundo Oliva (2015), a exibição nas salas centenárias do mosteiro promoveu um “diálogo anacrônico e diacrônico entre objetos de diferentes eras”. Ao mesmo tempo, algumas pessoas viriam para a exposição com o intuito de seguir as ações e atos de fé tradicionalmente performados por devotos em visita ao monastério, suplicando a benção de Santo Antônio. São aqueles contos supersticiosos relacionados com o receio de entrar em lugares sagrados sem performar os rituais sacros de respeito aos santos. O lado bom da criação e da sacralidade estava fluindo ao invés de provocar conflitos. Mas apenas a superstição pode não ser suficiente para descrever, nem a criação nem a devoção, nesses casos. É possível que tais ações estejam resguardadas em um centro corporal ainda mais internalizado na performance cultural espontânea da cidade. Ações reproduzidas a partir do culto e do hábito, talvez. Ou mesmo um sentido de relação e pertencimento que tão naturalmente evoca o solo e a fé embebidos na experiência diária daqueles que habitam a cidade.

A abertura oficial da exposição se deu com a performance de Arthur Scovino, chamada *A QuiZera*, no dia 31 de maio de 2014. Como colocado por Scovino, a reencenação instalada na performance representa um ritual de passagem, com a utilização de referências a liturgias normalmente transmitidas nas igrejas. Há um espaço para cada função, para a meditação, a contemplação, a veneração, a cumplicidade, a simbologia, para a conexão íntima estabelecida com a imortalidade, a criação e a santidade (SCOVINO, 2019, meio eletrônico).

Outra ação dialética foi a *Expedição Terra*, que também estabeleceu uma conexão com o passado, trazendo de volta questões para um presente histórico. Juraci Dórea deixou sua cidade natal, Feira de Santana, para aventurar-se com sua arte nos confins do *sertão*, nos anos 1980. O *Projeto Terra*, como foi chamado, levou o próprio Juraci Dórea e dois outros artistas a algumas cidades implicadas na *Guerra de Canudos*. As batalhas datam do início do século

XIX e esta foi considerada a mais mortal de todas as guerras civis declaradas no país. O projeto de Juraci Dórea almejava criar e estabelecer relações artísticas com as comunidades locais. Durante a 3ª Bienal, uma nova expedição foi montada em homenagem aos caminhos percorridos pelos artistas durante o *Projeto Terra*. Carregaram os caminhões e seguiram as trilhas. A expedição da bienal visitou os lugares onde o *Projeto Terra* havia proposto intervenções. De qualquer forma, eles buscavam por traços, por reminiscências, por memórias, pelo retorno à cena, por quaisquer elementos que pudessem reprojeta-los às experiências do passado. Ao invés disso, foram capazes de encontrar as ações do tempo, as transformações dos lugares em ruínas e o silêncio ativo da natureza que floresceu sobre essas memórias. Traços de palimpsesto dominados pela temporalidade. A *Expedição Terra* trouxe esclarecimento e reflexão para cada um dos lugares contemplados por ela. Além disso, foram atribuídos novos significados à experiência de recrudescência, a presentes históricos e a ciclos de vida. Juraci Dórea também exibiu alguns de seus trabalhos na capela do Museu de Arte Moderna. Sua seção foi intitulada *Sertão, Museus, Arqueologia*.

Mantendo o foco na intervenção artística sobre memória e arquivos, o prédio histórico do Arquivo Público da Bahia, ao longo de vários processos de acolhimento, rejeição e, ainda por cima, de renovação de suas instalações, ainda assim abrigou o departamento de *Arquivos e Ficção* do *Museu Imaginário do Nordeste*, com a curadoria de Ana Pato. Essa intervenção estava relacionada às descobertas do fotógrafo Eustáquio Neves. Na pesquisa sobre o *Museu Estácio de Lima*, que fechou suas portas em 1980, Neves descobriu que os arquivos do museu pertenciam, na verdade, à Polícia Técnica local. O arquivo em questão é tão precioso pelo fato de o museu conter uma coleção advinda da pesquisa de Nina Rodrigues, considerado o mais relevante antropólogo eugenista do país. Uma vez autorizada, a equipe da bienal teve acesso à coleção e aos arquivos do MEL, que continham uma vasta coleção de conflitos policiais e intervenções contra as culturas locais, desde artefatos e objetos do candomblé, apreendidos por serem considerados hereges, à roupas, armas e objetos dos cangaceiros, que haviam sido apreendidos sob o rótulo da criminalização. Havia ainda patologias relacionadas ao estudo de corpos com disfunções com destaque para duas múmias, cartas pessoais, documentos oficiais e assinados. Em suma, toda a coleção foi retirada do depósito do quartel da Polícia Técnica e levada para as instalações do Arquivo Público, onde a intervenção artística aconteceu. Artistas convidados participaram de todo o processo de visita e deslocamento do arquivo e cada um deles pensou em ações que trabalhassem sobre o papel histórico, cultural e transcendental dos arquivos, na transição da imaginação para a performance.

A continuidade do projeto tornou-se cada vez mais difícil a cada imprevisto. Os processos artísticos e as instalações em desenvolvimento sofreram interferências constantes. O grupo entendeu, doravante, que o Arquivo Público da Bahia aglutinava múltiplos palimpsestos e que a energia de forças espirituais neles contida era uma possível fonte dos problemas recorrentes. A performance inaugural do Departamento de Arquivos e Ficção contemplou, portanto, a questão da purificação espiritual, a partir da crença de que a purificação de um lugar restauraria o fluxo da vida presente. E assim foi feito, através da delicadeza da artista Maria Magdalena Campos-Pons e sua performance que se tornou conhecida como *Conversando a Situ/Acted*. Os palimpsestos das ruínas da Bahia apresentaram, acima de tudo, uma compreensão mística da vida. A epifania criativa posterior à purificação transformou, por exemplo, as goteiras espalhadas pelo teto em um sistema de irrigação para vasos de plantas, posicionados, portanto, para receber o alimento. A continuação das exposições e da intervenção, como dizem, foi apenas história. Outra intervenção artística ritualística, feita pelo artista Paulo Nazareth, projetou um rito de passagem que organizou o funeral para as múmias que, por muitas questões institucionais, nunca haviam tido o direito de serem enterradas.

A impressão que tenho em relação às intervenções da bienal tem a ver com a ideia de evasão da morte, cuja presença se tornaria, por vezes, mais do que evidente. Estamos falando a respeito da história de Deraldo Lima e os mistérios da Galeria 13. Tomei conhecimento do evento narrado a seguir através de minhas conversas com Fabrício Brito e Manuela Ribeiro (2017), Bruno Lima e Luiza Pacheco (2018), mediadores, organizadores e participantes dos acontecimentos da intervenção da bienal.

O primeiro encontro entre Marcelo Rezende e Deraldo Lima aconteceu no início de 2014, mediado por Bruno Lima e Luiza Pacheco, frequentadores da Galeria 13, que funcionava como a residência de Deraldo Lima, como bar, como arquivo de coleções de trabalhos notáveis, embora em evidente estado de deterioração, como galeria e residência artística direcionada a artistas vindos desde circuitos conhecidos de arte até jovens artistas de rua, financeiramente desfavorecidos em busca de oportunidade. Havia a intenção, estabelecida desde os primeiros diálogos, de que o centro, localizado em Gravatá, fosse um dos lugares de intervenção artística durante a bienal. A sequência de eventos terminou com a falta de contato da parte de Deraldo Lima, sucedida pela notícia repentina, vinda de membros de sua família, de que, infelizmente, o artista havia falecido. Além disso, por causa de um impasse familiar, envolvendo questões de herança, foi anunciado que a Galeria 13 fecharia suas portas para a visitação pública até que um acordo fosse selado. Apenas um amigo de longa data de Deraldo Lima continuou a morar na casa, durante a leitura do testamento da família.

Sem a participação de Deraldo Lima e diante da desativação da Galeria 13, os coordenadores da bienal organizaram um tributo em homenagem às contribuições dele e da Galeria 13 a todo o desenvolvimento artístico alternativo, desde a década de 1960. Durante os momentos de decadência social do centro da cidade de Salvador, por exemplo, justamente quando os atos de gentrificação do Pelourinho impostos pelo governo aconteceram, Deraldo Lima costumava dizer que ele era uma das maiores forças de resistência da área, junto com as prostitutas e os moradores. O ato da bienal foi dividido em duas partes: a primeira foi composta por exposições de filmes e discussões sobre a vida e produção deste artista, que ocorreu no famoso bar e restaurante conhecido por *Casa do Batatinha*, também localizado nas ladeiras do Pelourinho. A noite de inauguração continuou com um grupo musical tocando *samba* e com uma feijoada servida ao público; a segunda, tomou a forma de um memorial itinerante, em que o simbólico número de treze pessoas ficou responsável por levar treze peças de arte de artistas locais selecionados, saindo da *Casa do Batatinha* em direção à fonte do Gravatá, localizada bem ao lado da Galeria 13.

O memorial itinerante foi até a Galeria 13, colocou as obras em frente ao centro e continuou a andar em direção à fonte de Gravatá, onde a ocupação da praça pública e os diálogos aconteceriam. O grupo participante da segunda sequência de eventos terminou tendo acesso negado à fonte de Gravatá, devido a uma investigação em curso, relacionada a um corpo não identificado, encontrado e deixado no chão. O amigo de Deraldo Lima, que ainda vivia na Galeria 13, ficou consternado com toda a situação e permitiu que os participantes da bienal entrassem, por fim, no estabelecimento, contemplassem a galeria e levassem adiante o diálogo previsto, no terraço do segundo andar.

Um das maiores características da 3ª Bienal foi a motivação de explorar os palimpsestos arquitetônicos, socioculturais, artísticos, mnemônicos e místicos da Bahia. Sempre relacionados à emancipação e transcendência coletivas. Um mapa ilustrativo com as intervenções em todo o estado da Bahia foi desenvolvido pela artista Clara Domingas, usando uma técnica de desenho e tinta característica de práticas culturais indígenas. A descentralização das ações funcionou para reunir o espírito de movimento que circundou os rituais previstos – e imprevistos, por sinal – durante cem dias inteiros. O *Acervo da Laje*, localizado no bairro de Plataforma, na periferia da cidade, sediou ações educativas e exposições formadas por uma das mais impressionantes coleções de arte da cidade. Os queridos anfitriões, José Eduardo Ferreira e Vilma Santos, enriqueceram as discussões, levantando questões sobre o significado e o papel social da arte e da cultura, assim como questões sobre o desmantelamento da ideia de margens. Eduardo Ferreira explicou o movimento cultural relacionado a reverberações e ecos da cultura,

descrevendo a metáfora da rocha que, ao cair na água, provoca ondas randômicas. É esse encontro que mantém a *movência* das ações em constante reação de reflexão e os gestos singulares de experiências de vida (SANTOS e SANTOS, 2018, informação verbal). A bienal também motivou a produção de espaços culturais, reverberada na intervenção artística de artistas como Camila Sposati e Maxim Malhado. Sposati ficou responsável pela produção de um espaço conhecido por *Teatro Anatômico da Terra*, construído do zero e cravado a mais ou menos 3 metros sob o solo da Ilha de Itaparica. Em conversa com a artista, ela falou que esse tipo de teatro é semelhante a estruturas arquitetônicas romanas, que tinham a preocupação de controlar os ecos dos sons emanados do palco principal (SPOSATI, 2019, informação verbal). Por sua vez, a intervenção de Maxim Malhado, conhecida como *Galeria Esteio*, ocorreu no pátio da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, no campus do Canela, com a edificação de duas casas feitas de barro e madeira – nomeadamente a *Casa das Artes Visuais* e a *Casa das Palavras*. Também construída do zero, a *Galeria Esteio* funcionou como um convite e um espaço para que artistas criassem um ambiente íntimo em interação com o público, ou sugerissem performances de diferentes naturezas. Por exemplo, a apresentação do cordel, liderada por Bule Bule, ou leitura de poesias.

Tropeço em minha própria escrita ao tentar fazer jus e citar todas as intervenções artísticas ocorridas durante a 3^a *Bienal da Bahia*, mas confesso que esta será uma tarefa impossível e, por fim, uma proposição para muitas mãos. As ações descritas e detalhadas anteriormente foram selecionadas por motivações relacionadas à pesquisa que eu queria desenvolver, ao mesmo tempo que descobria a bienal, assim como pelas ações que continham informações relevantes na formação do fio condutor de um conto histórico que conectasse as três bienais. Infelizmente, compreendi a impraticabilidade de estender as discussões para os domínios da improvisação, da tragicomédia, do misticismo, da catalização e da espontaneidade que tão estimadamente acompanharam a produção e a execução de cada ação da bienal de 2014. A Diretora de Produção, Fernanda Félix, narrou o panorama dos eventos reunidos, no sentido de tecer a materialização das ações e a rede de agentes trabalhando para que os desejos se tornassem realidade.

Muitas ações tiveram graus particulares de autenticidade, em virtude da condição de precariedade provocada pelas circunstâncias financeiras. Na tentativa de ilustrar, é possível citar algumas delas, como a exibição chamada *Muito Além da Raça*, de curadoria de Ayrson Heráclito e Tiago Sant’Ana, no *Centro Cultural Hansen Bahia*, localizado na cidade de Cachoeira, que trabalha, de forma intrínseca, com expressões artísticas afro-brasileiras; a

nomeação de Jerusa Pires Ferreira⁷ para ser iniciada como membro da *IV Academia Real*, fundada por Elomar Figueira Mello em sua residência, Fazenda Gameleira, na cidade de Vitória da Conquista. Jerusa Pires Ferreira se tornaria o quarto membro e a primeira mulher a entrar para a Real Academia. Ela foi batizada como “Donzela Guerreira” na ocasião de sua posse. O corte financeiro incomodou particularmente o artista, que acabou escrevendo uma carta – eventualmente publicada no catálogo do Jornal dos 100 Dias – mostrando seu desapontamento com a redução das festividades da cerimônia de nomeação da academia. É possível citar também a estrutura circular de postes de luz articulada por Nuno Ramos e localizada em lugares abandonados da cidade, chamada *Iluminai os Terreiros*. Um dos lugares cogitados para a instalação de Nuno Ramos foi o Parque São Bartolomeu, no bairro de Plataforma. No entanto, a ideia foi cancelada, após a informação de que um corpo esfaqueado havia sido encontrado no local uma semana antes. A intenção do artista era iluminar lugares abandonados da cidade. Os geradores de energia das duas primeiras instalações pararam e pegaram fogo, dando a Nuno Ramos a ideia de que as instalações seguintes também deveriam ser queimadas, mesmo se fosse fogo fabricado; as seções organizadas sob o rótulo do Naturalismo Integral – conceito desenvolvido no *Manifesto do Naturalismo Integral* de Pierre Restany, escrito durante uma viagem ao Amazonas, em 1978, e engajado em questões relacionadas à natureza e ao meio ambiente (MAIER, 2014) –; a instalação das três velas de Guto Lacaz; e, por exemplo, o surpreendente reagrupamento da massa frequentadora da Igreja de Santa Luzia, no bairro do Comércio, depois do abalo catalizador da bienal, ao ocupar lugares históricos e edifícios sagrados com suas intervenções artísticas (SINGER, 2018). A intenção inicial era instalar um altar para Santa Rita de Cássia, em homenagem à devoção do artista Yves Klein à santa. No entanto, a imagem desta santa em particular havia sido retirada para restauração, mesmo processo pelo qual a própria igreja já havia passado. Os produtores da bienal conseguiram recuperar outra estátua de Santa Rita de Cássia, com um outro padre também artesão. Um dos monges do Mosteiro de São Bento registrou as preces de Yves Klein e o mesmo artista que havia manipulado um pigmento azul específico, havia escrito em adoração à santa para incluí-la na instalação interativa. Uma missa foi celebrada para abençoar a inauguração da intervenção artística. O terreiro de candomblé *Ilê Axé Opó Afonjá*, casa de Xangô, localizado em São Gonçalo do Retiro, sob a liderança de Mãe Stella de Oxóssi, também recebeu ações e foi um dos lugares de exibição. Há um dito popular em Salvador que anuncia que algumas coisas “só se vê na Bahia”, nos fazendo crer que, de fato, tudo pode acontecer na bienal da Bahia.

⁷ Professora e ensaísta, Jerusa Pires Ferreira foi uma intelectual com atuação na área de cultura, oralidades, memória, literatura popular e, principalmente, uma relevante pesquisadora da obra de Paul Zumthor.

A sequência de ações políticas, promovidas pelo diretor Marcelo Rezende e pelos muitos agentes que trabalharam no evento, consistiu no enfrentamento árduo de cada instância do arsenal da instituição que operaria na confusão das intervenções artísticas. O conto da 3ª *Bienal* é também um conto sobre a justaposição de dificuldades. De certa forma, a materialização das intervenções da bienal aclarou muitas camadas temporais e sociais de palimpsestos culturais que assombravam a vida diária e os imaginários místicos das ruínas da cidade.

Uma vez concluídos os cem dias de intervenções da bienal, as atividades continuaram na forma de debates, oficinas e exposições sugeridas durante a série de eventos que se tornou conhecida como a *Academia da Crise*, em que todas as intervenções ou diálogos debateram a busca por ferramentas, por manobras improvisadas e pela criatividade forjada pela crise econômica e política. Uma das sugestões abordava a situação habitacional e cultural das ladeiras em torno do centro da cidade, em que era possível ver, em primeira mão, a negligência do governo quanto à melhoria das condições de vida. Essa ação específica exasperou os políticos no poder e culminou na exoneração de Marcelo Rezende do gabinete da diretoria do MAM, em 2015. No dia seguinte, o diretor substituto Zivé Giúdice desmontou as exposições e os debates em curso tão rapidamente quanto sua chegada.

Como resultado de uma das minhas conversas, foi sugerido que uma grande ação de conclusão da 3ª *Bienal* poderia ter sido a de, metaforicamente, jogar cadáveres sobre a mesa. Acredito que os cadáveres, que irão emergir desse processo de pesquisa sobre as relações desses palimpsestos, podem vir a ser uma contribuição póstuma para esse ato final, ao gradualmente jogarmos esses cadáveres sobre a mesa.

ENTREMEZES

Episódio 1 – Gasolina

Eu me lembro do ocaso. Eu me lembro do barulho das ondas balançando sob a areia transluzente. Eu me lembro dos tons de azul que lentamente se misturavam ao receber a luz do sol. Eu me lembro dos mercadores de rua e o barulho constante do balanço das pessoas. Eu me lembro de cada olhar daquela cidade que eu viria a me emaranhar. Se tratava do mesmo país onde eu nasci? Sim. Me confirmavam algumas pessoas. Mas a zombaria e o gracejo não se assemelhavam em muita coisa. Nem as paisagens. Havia algo de diferente que eu presentia que viria a acontecer comigo naquele pedaço de terra atemporal. Havia algo de diferente no caminhar de cada corpo que intrigava o meu próprio. O desassombro cultivado nos sussurros agudos das revelações espirituais, por exemplo. Eu nunca soube de fato onde eu cheguei, já que meus livros escolares estavam tão fora de uso. Até mesmo estes indicavam casos históricos fora da realidade, uma vez que marcados por tratados tão fragmentados que ninguém parecia conhecer ou se importar. Era o mês de agosto. O ano, 2015. Minhas orientações estavam tão embotadas quanto ao brilho do sol de meio-dia quando atingem os olhos. Onde, de fato, eu estava ainda alucinam minhas memórias de um período pré-verão. Um período que nunca mais me escaparia ou me deixaria desvencilhar.

Me mudei para uma vilinha de emaranhado de casas. Ficava à uma ladeira de distância das esquinas do bairro do Rio de Vermelho, onde eu passei os primeiros dois meses da pesquisa. Olhando para trás, sinto uma enorme inocência ao pensar a que ponto os dias ensolarados transformariam o caminho da pesquisa, assim como o cerne e os cantos da minha vida como um todo. A chegada com respeito imenso à ainda desconhecida vitalidade da cidade construiu os pilares e às âncoras que sustentaram quase todas as relações que nutri durante meu paradeiro na cidade, para além dos simples labirintos da gentileza.

De tempos em tempos, me depararia com um desejo intrínseco de meramente derrubar meu olhar nas profundezas do mar. Por esse motivo, sentava com frequência na orla onde está construída a casa de Iemanjá, com o intuito de suspirar, na contemplação de tamanha beleza. Um belo dia, um senhorzinho se aproximou lentamente, com seus passos tortos, e sentou-se a

uns dois metros de mim, no único pedaço de sombra, naquele horário do dia. Ele me olhava, assim como olhava a rua e cumprimentava alguns transeuntes que passavam. Ele vestia uma ternura nos seus olhos sofridos. Também nos cumprimentamos de longe e voltamos nossa atenção para o movimento da rua. Com voz humilde, essas palavras foram pronunciadas.

– Meu nome é Gasolina. Prazer!

A partir daquele momento, uma conversa simples e fluída se iniciou, até que os resquícios do pedaço de sombra foram engolidos pelo fulgor do sol. Eu igualmente me apresentei e compartilhamos um carinho mútuo por nossas terras de nascença. Eu nasci em Minas Gerais, terra pela qual ele mostrou um imenso respeito, empolgação e uma leve curiosidade de saber o que me levava àquela parte do país. Mais figuras locais passeavam por perto e, ao cumprimentarem Gasolina, este fazia questão de apresentar a pessoa sentada ao seu lado.

Esse encontro se repetiu algumas vezes. Mesmo banco, mesma sombra. Os mesmos passos tortos que me ensinaram sobre a comunidade de pescadores que Iemanjá tão magnificamente protege na sua morada, em águas salgadas profundas. Gasolina era um contador de estórias. Me contou sobre suas filhas que moram no interior da Bahia, sobre as atividades da comunidade e sobre uma distinção que envolvia seu caráter, por ter sido um dos personagens internacionalmente conhecidos no filme *Capitães da Areia*, baseado no romance homônimo de Jorge Amado. Dentre muitas distinções, das quais também me foi atribuída uma, a qual recebi com grande honra: ele me contou que, de tempos em tempos, versava. Versos contundentes à metáfora da travessia das ondas.

Gasolina foi meu primeiro contato com os imaginários aflorados da terra e das águas. Ele se tornou parte das belezas que cruzavam meus olhos todas as vezes que eu observava a paisagem. Da mesma forma que as pessoas que cruzaram meu caminho, posteriormente me levaram a entrar em harmonia com o movimento das ruas boêmias do bairro e das ladeiras em ondas de concreto. De repente, eu não conseguia mais observar nenhuma paisagem da qual eu também não fizesse parte ou não conseguisse me conectar. Aprendi sobre a falta de coincidências, mas a constância de relações que se estabelecem e se enriquecem através de caminhos cruzados.

Voltei no lugar de encontro com Gasolina algum tempo depois. Fui levar a cachaça de Minas que tinha tão lealmente prometido. Perguntei por ele. Um de seus amigos me acolheu na situação, seguido pela informação de que, provavelmente, ele deveria estar no interior visitando a família. Deixei a garrafa de cachaça com um bilhete e um pedido de que o presente chegasse eventualmente nas mãos dele. Nos despedimos e sentei mais uma vez no mesmo pedaço de

sombra, como se eu tivesse, de alguma forma, honrando a memória do retorno e sentindo suas palavras profundas e humildes, sussurradas no meu cotidiano.

CAPÍTULO 2 – A PRODUÇÃO ESPACIAL DOS IMAGINÁRIOS E DAS TEMPORALIDADES

2.1 – A PRODUÇÃO DO TEMPO E DO ESPAÇO

A percepção de tempo e espaço flutua entre forças diferentes, que agem no âmago de intuições e práticas da vida diária. A produção do tempo e do espaço, dentro do estado-nação, cria paradoxos que têm efeito na circulação de informações políticas, econômicas, sociais e religiosas, ocupando, portanto, papel central no apogeu da cidadania, assim como em noções relacionadas à travessia de fronteiras, a subjetividades, a conexões espirituais e à ritualização da vida. Por exemplo, a primeira questão que levantamos consiste na investigação sobre a forma com que o estado-nação se iguala às abordagens legais, relacionadas aos aparatos dos sujeitos, compreendendo-os como consequência das mudanças sociais profundas provocadas pela colonização. Os processos de ocidentalização não podem ser considerados fixos ou estáveis, pois seus objetivos são constantemente atualizados, de acordo com o ritmo ditado pelas mudanças europeias ocidentais, sem seguir, portanto, o estratagema local (GRUZINSKI, 2003). Outra questão faz referência à percepção de tempo, dentro da ordem cronológica ocidental, e a sua parcela de responsabilidade no controle das relações de poder; além disso, investigamos a construção de instituições como os museus, que têm por objetivo o reforço da legalidade do espaço, a reprodução do tempo cronológico, a instituição de imaginários baseados na categorização do mundo e, por fim, o escopo educacional que aborda os ciclos da reprodutibilidade visual no projeto moderno.

O atravessamento de fatores fora do radar institucional, por outro lado, mantém a afluência de forças intercaladas que têm origem nas práticas culturais, na impureza artística e na desestabilização. O ciclo de rituais que trazem a percepção de tempo circular chama a atenção para a presença, do início ao fim, onde passado, presente e futuro são relacionados no momento da ação em si e da reinvenção das ruas, em meio às práxis e à espontaneidade da experiência da vida, que não coincidem, necessariamente, com a produção legal do conhecimento, mas veiculam uma hermenêutica de correntes telúricas pragmáticas. Os aparatos do território nacional também reforçam a racialização dos povos do mundo, que ocorre em

deslocamentos extremamente tênues, através da criação da legalidade e da justificativa, no sentido de minar a emancipação de comunidades provenientes de uma mediação estipulada como racializada. Nesse sentido, a delicadeza de sujeitos no sistema correcional mantém uma fronteira racial que necessita ser inscrita na justaposição das disputas que transbordam o maquinário subjetivo do estado-nação. Ou seja, um exagero que deveria ser realizado dentro dos imaginários do pensamento transnacional, relativos à contemporaneidade e aos traços palimpsésticos de experiências, gestos e vozes sublimes.

2.1.1 – Nação como um Espaço Legalizado

Por que o processo de nacionalização de todo o mundo tornou-se razão essencialista para estruturas sociais futuras? Por que o estado-nação se transformou em um aspecto indispensável do projeto moderno, no sentido de promover a formação de fronteiras regidas pelo centro de governança? De que forma a existência de um lugar foi transformada em um conjunto de questões legais, relacionadas ao território, à propriedade e a aparatos políticos? (AGAMBEN, 2009).

A historicidade empregada nas narrativas que descrevem a formação de estados-nação tecem, de forma deliberada, histórias ambivalentes: a história das invasões, definida pela ocupação da terra, pela conquista e pela dotação; a história das dominações culturais, composta por aspectos mascarados e fragmentados, relacionados às contribuições e ao enriquecimento promovido por diferentes povos, submetidos a diversas regulamentações, com o objetivo de formar uma frente homogeneizante; ou ainda, a história das missões católicas e da conversão massiva, traçada pela promessa da eucaristia, do perdão e da salvação da alma.

À guisa de ilustração, examinaremos brevemente a formação do estado-nação atualmente conhecido como Portugal, considerado o primeiro estado moderno a articular uma unidade centralizada. Uma fachada histórica, em absoluto, seguida pelos adventos da expansão marítima no Oceano Atlântico e pelo pioneirismo da colonização *per se*. Portugal também corresponde à conexão histórica ancestral imediata "oficial" de outro estado moderno, eventualmente conhecido como Brasil. Dito isso, nos engajamos em estabelecer uma busca pela contradição intrínseca às complexidades relacionadas ao desenvolvimento conceitual de palavras-chaves, como o “espaço”, enquanto “território unificado” e a “temporalidade”,

enquanto “história” e “historicidades legítimas”, diante da “perspectiva universal”. As impressões deixadas pelo discurso moderno consistem na crença de que todo o curso da história pretendeu legitimar e promover, precisamente, o entusiasmo e as fontes necessárias para que o estado-nação pudesse atingir todos os seus potenciais. Ou seja, para que pudesse constituir uma entidade independente e soberana, sua principal possibilidade de permanência. No entanto, a crença de que o surgimento da unidade tenha ocorrido, de fato, enquanto resposta imediata ao contexto, pressupõe uma dissimulação de determinadas particularidades sobrepostas, relacionadas a políticas de sobrevivência e associadas ao desejo de reconfigurar polos hierárquicos.

Para compreender a formação de Portugal, dentro de uma noção não-linear de tempo e espaço, devemos perceber essa revelação como um desenrolar de eventos conectados a todas as contingências e forças que confrontaram variáveis, com o objetivo de lutar e vencer o debate que dá nome e *status* ao entretecer da construção da nação. Portanto, a questão sobre “o que” é Portugal deve ser dissecada em muitas investigações diferentes, que podem ou não apresentar uma coerência completamente desprovida de contradição. Por exemplo, a história sobre “quando” Portugal foi entretecida, em meio a um processo de centralização, está associada a “quem” manipulou determinadas manobras, assim como os acordos e práticas coletivas, projetadas para conceber tal unidade. Todas essas questões permanecem crípticas. Nesse sentido, as discussões giram em torno das contingências da singularidade e não do entrelaçamento de um contexto mais amplo e conspicuamente mais complexo.

A discussão a seguir, relacionada à formação de Portugal, interroga a delimitação das fronteiras territoriais, as faculdades culturais e o emprego da força, na manutenção do domínio e da subordinação. Levantaremos questões, por exemplo, sobre como o movimento interno de povos divergentes foi determinado pela forma com que a apropriação de propriedades públicas e privadas foi concebida. Em termos de manifestações culturais, investigaremos como a linguagem e a tradução tiveram papéis extremamente significativos na elaboração da homogeneidade comunicativa, dentro dos sistemas educacionais embrionários, das leis e do sermão proferido pela igreja. Em relação à continuidade social, analisaremos como a aliança política elaborou os acordos matrimoniais, entre monarcas e membros da nobreza, definindo notavelmente a direção e a hereditariedade do poder, assim como a manutenção do imaginário mitológico da coroa. Nesse contexto, como a riqueza e o trabalho foram distribuídos? Ou seja, qual a influência desses elementos na política local? Em termos econômicos, procuraremos mensurar a relação entre a cobrança de impostos e as estratégias de organização de fortalecimento público e político, a serviço da nação. Não procuraremos responder ou discutir

profundamente todas essas questões, mas a consciência de sua natureza proporciona um ordenamento importante de imbricações profundamente inseridas na continuidade social das relações e em palimpsestos históricos velados.

Tais investigações operam diante da necessidade de desnaturalizar a ideia de estado-nação, assim como da complexidade em que a terra estava prestes a ser inserida, após uma reterritorialização colossal, profundamente ligada à periodização da história política ocidental. Em termos de povos – ou culturas “étnicas”, como podem ser chamadas –, houve muitos etos diferentes que ocuparam e se movimentaram através desse território específico chamado, posteriormente, de Portugal. Notavelmente: (a) havia os povos ibéricos autóctones, compostos pelas sucessivas invasões e ocupações promovidas por diferentes tribos de povos célticos, como os cinetes, os cempsos, os *permix lucis*, os sepes – povo das serpentes –, e os draganos – povo dos dragões (SERRÃO, 1995). A terra dos povos célticos – posteriormente conhecidos como celtiberos – foi denominada Ofiússa pelos gregos e, posteriormente, incorporada à Lusitânia da reconquista católica; (b) por um longo período, as invasões romanas tiveram muita influência nas renovações geográficas da terra, através do reforço da organização administrativa, assim como da disseminação do latim; (c) a tomada do visigodos, considerados um povo nômade, que foram eventualmente contratados pelos romanos para auxiliar na expulsão dos vândalos, do alanos e dos suevos (SARAIVA, 1978); (d) em paralelo, houve a invasão dos suevos, vândalos e alanos, povos de origem germânica e escandinava, que vieram com as ondas migratórias historicamente conhecidas como “invasões bárbaras”. Acredita-se que os suevos tiveram grande influência nas bases políticas da nação, embora suas atividades religiosas fossem divergentes das práticas cristãs aceitas, uma vez que eram baseadas no arianismo e nas crenças controversas de Arius; (e) e, ainda assim, como alguns movimentos relacionados às invasões e às expulsões dos missionários de Alá, que ficaram conhecidos como mouros. A sobreposição de relações deu, gradualmente, origem ao entrelaçamento de temporalidades e recorrências, que levaram à iminência e ao desenvolvimento de reinos e condados locais. Por exemplo, é preciso mencionar os condados Portucalense, de Castela e de Coimbra, o Califado de Córdoba e os reinos de Leão, de Galícia e das Astúrias. Esses processos de transculturação estavam às vésperas da ação e de sua manifestação, no momento das gênesis de Portugal enquanto estado moderno. O ato de declaração em si ocorreu em paralelo à autodeclaração de Afonso Henriques I como novo rei. Nesses casos, o ponto de vista contraditório, enraizado na formação da própria sociedade, também é internalizado no imaginário, através da negação da inerência contida no entrelaçamento do surgimento de um mito de origem. Dentre outras coisas, ele media e expressava tais contradições sociais ao conferir ritmo à existência (GIDDENS,

1981). A institucionalização diária do tempo e do espaço se constitui em uma sincronicidade simbólica.

A expressão “apenas um dia de guerra” [*una die bellando*] ilustra a independência adquirida por Afonso Henriques I na conquista do governo, através da batalha que expulsou sua mãe, a rainha D. Teresa, e o conde Fernão Peres de Trava, seu amante (SARAIVA, 1978). A batalha de um dia foi precedida por uma série de revoltas e invasões militares, realizadas por Afonso Henriques I e suas tropas. Assaltos, roubos e eventuais assassinatos foram estratégias comumente aplicadas, o que fez com que as tropas tivessem medo constante de ataques surpresa. Outra ação primordial consistiu no reconhecimento de sua monarquia pela Bula Papal e a instituição do catolicismo como pilar fundador do estado moderno. A legitimação legal da nação dependia absolutamente da ascensão de um mártir da conquista, real e autodeclarado, autenticado por Deus, através do consentimento da igreja católica, segundo um discurso de paz e aclamação.

Neste caso, ao refletir sobre os meios de aplicação do termo “independência”, em referência a essa tomada, alguns questionamentos nos vêm à mente. Por exemplo, essa declaração de independência, nos primeiros estágios do processo de formação nacional, deveria ser compreendida como a inscrição do ajuste moderno na normatividade? Além disso, o fato de relacionar indivisivelmente o termo “independência” à formação dos estados-nação apontaria para um meio necessário e inevitável, que culminaria em um enredo mundial similar? Ou mesmo, poderia o imaginário relacionado à nação ser considerado uma realização em curso, implantada de forma gradual? Parece que a história se repete de muitas maneiras interessantes. Há muitas disputas no campo da história, em particular, que partilham suas narrativas, seja através “do olhar singular direcionado a altas cúpulas políticas”, seja através do reconhecimento da vida em comunidade (SAHLINS, 1985, p. 32).

A história de Portugal, assim como seu clamor por independência, não se trata apenas de alta política, mas de muita pressão direcionada a questões pessoais envolvendo a realeza e a nobreza locais. Nem todos os processos históricos dissociam tão prontamente a linhagem monárquica da vida coletiva em comunidade, como a historicidade ocidental. Em algumas cosmologias, por exemplo, a sucessão da liderança é avaliada no seio da comunidade, constituindo um ritual social, em que as pessoas têm papel ativo na construção das ordens hierárquicas. Nesse sentido, a organização histórica da sociedade pode ser uma projeção de relações míticas (SAHLINS, 1985), como é possível observar na estrutura comunal-religiosa das reuniões do candomblé. Elas reverberam dos ecos da travessia atlântica do povo nagô e da reincidência da liderança através daqueles que receberam a incorporação de forma ritualística,

estabeleceram uma conexão com os orixás e foram escolhidos para ocupar uma posição coletiva de decisão.

Esse resgate da nação portuguesa serviu para ilustrar o fato de que todos os processos de formação nacional estão intrinsecamente associados a algum nível de violência cultural e epistemológica, seja através da perseguição, da execução, da expulsão, ou através do desvanecimento e da depravação dos símbolos, das línguas, dos rituais e da performance social, em favor de questões institucionais. Segundo Mustapha Pasha (2011), a negação do Ocidente, no sentido de promover o reconhecimento de tal movimento, depende de aspectos relacionados à anulação histórica.

A recusa em reconhecer sua própria particularidade reside no historicismo – histórias de origens, tribulações e triunfos, em uma jornada de ascensão. Outra nomenclatura atribuída a essa jornada é o processo civilizatório, uma questão ambivalente que envolve a pacificação interna da barbárie e uma, ainda que inacabada, *mission civilisatrice* mundial mais expansiva. A chave para esse processo é o desenrolar da modernidade originada no Ocidente que, através de sua obstetria, se estendeu a outros lugares. Esses outros lugares – um não-lugar – são o não-Ocidente. Eles estão separados do Ocidente no tempo e no espaço e nunca se tornam nada além de uma sombra do Oeste. Havendo escrito seu próprio passado, em que o tempo da modernidade é prontamente dissolvido por si só, o Ocidente tem a possibilidade de criar o não-Ocidente como algo externo, distante em tempo ou lugar. (PASHA, 2011, p. 217, tradução nossa)¹

Os aspectos predominantes da anulação antecipam, primordialmente, a recusa interna a um movimento dos povos e de suas expressões. Ao mesmo tempo, ela evoca uma eventual substituição das práticas presentes na experiência dos imaginários, diante das quais a dominação em ascensão torna-se mensagem inflexível da postura e do gesto, ou seja, uma performance da subordinação dissimulada pela crença em uma verdade e uma adoração inerentes.

No Brasil, em termos de governo, o período em que houve a demanda por independência, por exemplo, foi caracterizado por um desentendimento pessoal entre o rei Dom João VI e o príncipe Dom Pedro I (do trono brasileiro), em que o príncipe decidiu não retornar ao continente europeu, como solicitado por seu pai, em 1822. Uma narrativa histórica ilustra a

¹ “The refusal to acknowledge its self-particularity rests on historicism – stories of origins, tribulations and triumphs into a journey of ascent. Another name given to this journey is the civilizing process, a two-part affair involving internal pacification of barbarism and a more expansive, *albeit* unfinished, world-wide *mission civilisatrice*. The key to this process is the unfurling of modernity, originating in the West and, through its midwifery, extended elsewhere. That elsewhere – a non-place – is the non-West, separated in time and space from the West, never fully coming into its own to be anything except the West’s shadow. Having authored its own past in which the time of modernity is readily dissolved into its own, the West can authorize the non-West as an outside, distant in time or place”.

imagem heroica de D. Pedro I descendo o rio Ipiranga com suas tropas, momento em que, finalmente, parado, em frente ao cais, grita “Independência ou Morte!”. Não que seu pai pudesse ouvi-lo, pois já havia embarcado para Portugal. Outra versão pleiteia que a independência do Brasil foi um ato de solidariedade dos portugueses, que deram à colônia o mais importante dos presentes: a possibilidade de ser uma nação independente.

A impressão de que a história simula a si mesma ecoa no fato de a formação de Portugal ter sido igualmente caracterizada por uma questão familiar. Por exemplo, alguns séculos antes da disputa pessoal portuguesa que culminou na perda de sua colônia mais prestigiosa – estamos nos referindo ao Brasil –, houve outra disputa pessoal entre outro Dom Pedro I (do trono de Portugal), príncipe que ocupava o primeiro lugar na linha de sucessão da monarquia portuguesa, e o primeiro rei a assumir o poder, Dom Afonso Henriques IV. A disputa girou em torno de algo sobre uma mulher e sobre questões matrimoniais, reais e políticas, indesejáveis. Durante a guerra civil castelhana, Dom Pedro I se apaixonou por Inês de Castro, descendente de um homem da nobreza galega e da filha ilegítima de Sancho IV de Castela. As implicações políticas desse matrimônio culminariam em outras possíveis batalhas que ameaçavam a estabilidade das estruturas geopolíticas monárquicas, no período entre 1340 e 1350. A ideia portentosa que resolveu o problema foi selada entre o rei D. Afonso IV e seus conselheiros, que impediram D. Pedro I de se envolver nas guerras civis castelhanas e comprometer o controle vigente. Como consequência, a decisão final conduziu à decapitação de Inês, no dia 7 de janeiro de 1355. Há um dito popular que anuncia: “Tarde demais, Inês é morta”. Ele indica que não há mais nada a ser feito e que o problema foi resolvido. Inês de Castro, que foi vítima, naquele momento, de uma violência política brutal e mortal, morava na região de Coimbra, nas premissas do Convento de Santa Clara-a-Velha. A morte de Inês permaneceu mero efeito colateral em meio às narrativas históricas da formação de Portugal. No entanto, ela teve um efeito emocional profundo junto à população, que lamentou profundamente esse ato brutal e injusto (SARAIVA, 1978).

Em ocasião da minha visita à Coimbra, após participar do *V Congresso Internacional Sobre Culturas em Covilhã*, em 2019, tive a chance de visitar a cena do crime de Inês, onde Anozero, denominação dada à *III Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra*, estava acontecendo. (ANOZERO, 2015, meio eletrônico).

Em meio aos palimpsestos gestuais relacionados a tais histórias, imagino se essas intervenções artísticas são realmente capazes de atingir uma compreensão das dimensões dessas ruínas e memórias, que tendem a ser obliteradas, ignoradas ou rotuladas como meros efeitos colaterais. Pergunto-me se a crítica relacionada ao significado da herança poderia ser

incorporada por uma condição de complexidade transversal ou transcultural, ao experienciar a expressão de intervenções artísticas, especialmente em lugares onde o curso da história foi marcado pela violência. Pergunto-me se a herança arquitetônica e o turismo, como no convento em questão, funcionam, exclusivamente, em cooperação com a motivação e o crescimento econômicos ou se, ao contrário, poderiam ser um lugar de profundo palimpsesto mnemônico, esboçando constantemente a possibilidade de decepcionar essa construção de humanidade enquanto unidade, ou de forma a restaurar essa humanidade, fazendo justiça a seus sujeitos. Pergunto-me se ainda é tarde demais para Inês, ou para outras tantas recorrências de Inês apagadas por soluções políticas.² As ruínas arquitetônicas, na verdade, funcionaram como uma libertação ambivalente de palimpsestos profundos. Por um lado, identificamos propósitos relacionados ao turismo e ao crescimento econômico de estabelecimentos comerciais locais. Por outro lado, há uma busca cultural histórica pela “autenticidade”, guiada por artistas trabalhando em colaboração com um movimento global de reparações e reinvenções.

O entrelaçar da história demanda traços palimpsestos de todos os tipos, no sentido de promover a discussão sobre sua constituição. Sendo assim, segundo Gruzinski, “o caráter extremamente relativo” de nossas categorias de tempo, espaço, religião etc., uma vez inscritas nas linhas da história, leva historiadores e antropologistas a colecionar territórios e monografias (2003, p. 412). No entanto, o caráter extremamente relativo dessas categorias também abre uma brecha que possibilita a invenção de outras perspectivas e narrativas, em relação a suas próprias existências. As realizações ao longo do processo de reestruturação da brecha, se nos engajarmos nas metáforas de futuro de Felwine Sarr, precisam “evitar as armadilhas da biblioteca colonial”, enquanto produzem “o uso de recursos da cultura [...] através de um conhecimento da mesma, com base nos próprios critérios gnoseológicos dessas culturas”³ (SARR, 2016, p. 111). Em outras palavras, é preciso aumentar o potencial, para viver em um lugar imaginário inabitado.

Ainda em ocasião da formação de Portugal, outro movimento de base religiosa do período teve relação com as ações dos templários, que viviam longe de Roma, em uma jornada espiritual de busca por templos, arquivos e segredos supostamente localizados em Portugal. Além disso, há teses que sugerem que os templários eram considerados, na verdade, uma das forças fundadoras de Portugal em si (SILVA, 2017). Eles mantinham um perfil discreto, pois os valores que professavam representavam um ato de heresia diante da igreja católica, que teve

² O caso de Marielle Franco, por exemplo, brutalmente assassinada no dia 14 de março de 2018 no Brasil, consistiu uma solução política, para a manutenção do poder, visto que ela estava perto de desmembrar a ética governamental em yoga.

³ “Éviter les pièges de la bibliothèque coloniale”; “un recours aux ressources aux culture [...] a travers d’une connaissance de celle-ci fondée sur les propres critères gnoseologiques de ces cultures”.

grande participação no período da colonização e das missões de evangelização. Como resultado, os supostos fundadores templários acumularam, ao longo do curso da formação nacional, riquezas que se somavam a quase um terço da propriedade do país, com o objetivo de implementar práticas espirituais antigas, que incluíam a alquimia e a transmutação, elementos misteriosos não reconhecidos pela igreja, principalmente por levarem ao empoderamento dos sujeitos. Essas práticas revelaram um processo de conscientização capaz de emergir de experiências individuais. De fato, elas também poderiam comprometer o projeto religioso moderno da divisão católica (SILVA, 2017).

Segundo Silva, um fato interessante envolvendo os templários consistiu no envio de uma carta do reino de Portugal, endereçada à Roma, declarando que os templários haviam desaparecido, com a intenção de interromper as perseguições do Vaticano. No entanto, um grupo denominado *Ordem dos Cavaleiros de Cristo* apareceu nos arquivos documentais, alguns anos depois, apresentando essencialmente os mesmos integrantes e a mesma ideologia. Portando apenas um nome diferente, a nova denominação afastava as acusações sócio-espirituais feitas aos templários. Ou seja, ao mudar o nome da ordem, os templários continuaram a intervir, fora do radar da perseguição católica.

Não obstante, o exemplo dos templários ilustra a que ponto o projeto católico moderno, não apenas planejou a aniquilação de palimpsestos antigos dos povos, mas também agiu no sentido de aniquilar práticas culturais de outras experiências de base religiosa, que estavam em ação junto às múltiplas temporalidades e percepções do mundo, vindas de diferentes manifestações. Os contos desses reinos e monarquias tiveram efeitos históricos desproporcionais, devido a seu valor heroico autoatribuído, relacionado ao desdobramento de suas ações (SAHLINS, 1985). A estratégia de destituição ou atribuição de títulos sociais, por exemplo, teve papel importante na empreitada colonial. As subjetividades categóricas em ação, no momento da colonização, foram gradualmente dissolvidas, através de transições políticas relacionadas a empreendimentos nacionais e internacionais. A estratégia também pressupõe a manutenção da riqueza e do *status*, que não teria sido possível sem o apoio de regulações territoriais institucionais, promovidas pelas atividades dos cartorários, em particular. Figuras essenciais da trindade da colonização: o jesuíta, o rei e o cartorário. Em outras palavras, a imposição da fé, a soberania do imaginário e a promessa da terra. Segundo Roberto Echevarría, “os primeiros historiadores oficiais foram, notadamente, notários que registravam as ações dos reis, aplicando as práticas de trocas” (1990, p. 62, tradução nossa).⁴

⁴ “The first official historians were, significantly enough, notaries who set down the actions of the king, applying the practices of their trade”.

Contundente aos fatos, o trabalho dos notários (ou cartorários) antecederiam e carregariam um peso parecido concernente ao próprio desenvolvimento da história, assim como a urgência de reestruturar o papel dos historiadores como um ato consecutivo e herdeiro do trabalho dos notários. Trabalho que foi base fundamental para a criação dos arquivos. Juntamente com o trabalho dos notários, os documentos eram legalizados através da autorização de uma assembleia que determinava e emitia as leis a serem aplicadas nos novos territórios. Na ocasião do momento do registro dos notários, narrativas poderiam ser contestadas e levadas ao tribunal quando se apropriavam dos paradeiros de indivíduos, cujos princípios da sua família enxergavam sob óptica diferente, o que sugere o caráter dialogado atribuído à historiografia (ECHEVARRÍA, 1990).

A História carrega as provas de honra do passado. Dito isso, os manuscritos dos notários são colocados a julgamento quando outros documentos conseguem verificar a veracidade do processo de arquivamento. A própria história carrega as provas de honra do passado e sua escrita deveria carregar o fardo de diferentes perspectivas. No entanto, o surgimento de palimpsestos decoloniais expõe as marcas do pergaminho, revelando as camadas polimorfas da experiência social. Significa, portanto, o ato de desessencializar a formação de Portugal enquanto unificação passiva de um estado moderno, vinculada a uma ação dissimulada não-responsiva à vida.

O período de formação do primeiro estado-nação, que durou mais de um século, foi narrado por uma cronologia e anunciou a reunião de todos os fatores necessários para alcançar o desfecho esperado de unidade. Não surpreendentemente, ele foi historicamente situado como o processo de independência de Portugal, como se todos os fatos narrados estivessem sendo fabricados para que aquela nação pudesse existir como tal. A sucessão de processos históricos também delineou a independência e/ou a emancipação de outros estados-nação europeus, como a Espanha e a França. No decorrer da colonização, um acordo a longo prazo colocou os países ocidentais em posição de moldar o resto do mundo, através da ação de tratados de fronteiras, durante a Conferência de Berlim, em 1855. Os resultados desse encontro promoveram a divisão da África em estados-nação, sem qualquer respeito pelos povos, culturas e movimentos existentes no período de reforçamento. Os povos nagôs – caracterizados pela língua dos falantes de iorubá –, por exemplo, foram distribuídos e inscritos em diferentes estados-nação a oeste do continente africano, como a Nigéria, o Benin e a Costa do Marfim. A outra parte foi forçada a atravessar o oceano Atlântico, sendo redirecionada e vendida em grandes números, no Brasil, em Cuba e no Haiti. Podemos apenas nos apegar à afirmação de Ian Baucom de que “o mar é história”, um lugar onde o tempo não passa, mas acumula (2005, p. p. 309). Uma

imagem análoga à de um *iceberg*, em que apenas a ponta visível representa sua existência titânica, submersa e enterrada sob o mar do esquecimento.

Os efeitos de tais deliberações estabeleceram o controle, a exploração e a ordem internacionais para o resto do mundo, através do projeto moderno dos países ocidentais de acumulação de riqueza e de desenvolvimento. O reforço e a manutenção do poder foram processados no centro das manobras políticas, assim como a esfera da administração de fronteiras, através da supervisão do fluxo de pessoas. Eventualmente, o uso mandatório de identificação – a saber, passaportes e vistos – tornou-se uma das mais eficientes tecnologias de controle de fronteiras. Portanto, a inscrição e a ocupação do estado-nação representam manifestações que legitimam seu espaço legal. O estabelecimento de estados-nação em escala mundial conseguiu impor “conflitos no ocidente-sem-ocidentais, logo “nacionais”, aparatos legais que surgiram com a desestabilização das categorias raciais e dos tribunais segregados” (GEERTZ, 1983, p. 229). As fronteiras e o governo nacional em primeiro lugar. Ao mesmo tempo e de forma gradual, houve o emprego de mecanismos de racialização, dentro das instâncias nacionais, estimulado pelo trabalho antropológico e étnico direcionado ao controle da população, seja através da concepção da cidadania nacional, ou através da revogação e da restrição ao direito e à liberdade de movimento. Etnólogos surgiram no contexto imperial e colonial e passaram a ser intermitentemente absorvidos pela agenda política colonial (PENNY, 2002).

No que diz respeito a questões relacionadas a ações consecutivas, a nível de governo, Denise Ferreira da Silva discute o fato de haver uma tarefa significativa, impulsionada pelo estado-nação, de produção de coletividades como tipos particulares de sujeitos modernos:

Cada uma possui, no entanto, efeitos muito distintos de significação: (a) a racial produz sujeitos modernos como consequência da dominação exterior, que institui uma diferença irreduzível e insustentável; (b) a nacional produz sujeitos modernos como consequência de uma dominação histórica (interior), que assume uma diferença solucionada em uma essência (temporal) transcendental reveladora; (c) a cultural é mais complexa em seus efeitos, pois pode significar ambos. (SILVA, 2007, p. xxxvii)

Aquilo que a configuração ocidental aplica na diferenciação da cidadania interna tem a ver com a privação de possibilidades, com o impedimento relacionado ao desenlace social, ou à dificuldade de acesso a ciclos tanto individuais quanto coletivos. Esse último é articulado no sentido de legitimar e validar os direitos concebidos pelo amadurecimento e pelo emprego institucionais, assim como pelo direito de continuar a existir institucionalmente. Nesse sentido, Denise Ferreira da Silva (2007) emprega “sujeitos modernos como efeito de um arsenal

político-simbólico, sempre previamente situados diante do horizonte da morte, instituído pela espacialidade” (SILVA, 2007, p. 26).

Uma das estratégias para discernir a discriminação racial está na mudança das denominações institucionais, que têm o objetivo de manter a segregação como herança da empresa colonial. Além disso, a redistribuição política interna das regiões (em relação, por exemplo, à sociabilidade política brasileira) – como as discriminações do Sudeste em relação à região Nordeste, mencionada no primeiro capítulo – surgiu gradualmente com uma agenda de desenvolvimento, uma categorização nacional e uma modernização que usa a justificativa da estabilidade nacional, em detrimento da autonomia social local. Nesse caso, a construção legal das premissas nacionais opera em diferentes camadas de diferenças inflamatórias, relacionadas individual e coletivamente a quase toda ancestralidade herdada. Tais camadas, no entanto, funcionam na esfera da lei e dos processos administrativos de legalização. Não obstante, são baseadas sobretudo no entendimento subjetivo da realidade, da cultura e das práticas sociais. Concordo com Lefebvre, quando ele afirma que o conceito define a produção do espaço ao mesmo tempo que produz suas reivindicações por uma universalidade relativa, uma vez que pressupõe um ponto de vista que demanda abstração e que inclui, tanto a obrigação, quanto a administração da agência social (LEFEBVRE, 1991). No entanto, a universalidade da produção dos espaços se desintegra no momento da divisão da relação polimorfa dos organismos vivos, ou seja, uma demanda por universalidade consiste em uma constante articulação com a distopia, em que os domínios da ordem e da prática são contornados pela lacuna entre os momentos de abstração não-nacional e a estipulação de relações legais ininterruptas.

2.1.2 – O Cortejo do Tempo

As funções do tempo cronológico enraizadas na história operam de maneira a estabelecer um entendimento e uma análise do passado e a reforçar a manutenção da herança (tanto na genealogia, quanto no pensamento), em uma continuidade justificável, para romper com as perspectivas de aparição enquanto movimento. A cronologia em si não representa o tempo, mas um elemento de abstração, relacionado a narrativas escritas em determinadas perspectivas, elementos que sempre deveriam ser considerados de forma relativa ou relacional. O fato de a cronologia tender a ilustrar o tempo como uma entidade universal e homogênea

acaba postulando o próprio tempo como um fator independente, que acontece naturalmente e, portanto, não está relacionado ou preocupado com aspectos de acontecimentos ou eventos sociais em geral. Dessa forma, mero acumulador de tais aspectos. Segundo o pensamento de Guy Debord sobre a relação entre tempo e história:

A história sempre existiu, mas nem sempre sob sua forma histórica. A temporalização do homem, da forma com que se efetua pela mediação da sociedade, é análoga à humanização do tempo. O movimento inconsciente do tempo manifesta-se e torna-se verdadeiro dentro da consciência histórica. (DEBORD, 1992, p. 125, tradução nossa)⁵

Ao mesmo tempo, Denise Ferreira da Silva (2007) compreende a universalidade como uma abstração autodescrita, enquanto há uma oposição transformativa, baseada na concretude de uma cultura restrita, de uma práxis e de uma nova descrição da hegemonia, que se encontra exclusivamente na cultura ocidental, inscrita no contexto universal. No entanto, abordagens não-lineares de tempo transferem sua responsabilidade para a escrita da cronologia inextricável dos eventos (LUCAS, 2005). Em outras palavras, a sociabilidade define, por um lado, e menospreza, por outro, a percepção de tempo em um sentido geral. O que nos resta, segundo a arqueologia do tempo proposta por Gavin Lucas, é a possibilidade (e a necessidade) de encontrar a instabilidade existente nesse sistema de tempo. Como consequência esperada, quando a instabilidade – ou as brechas, que vêm sendo analisadas e materializadas nessa pesquisa – é exposta e amplificada, há um “agenciamento humano” e um “comportamento idiossincrático” (LUCAS, 2005, p. 17) que podem surgir em meio ao colapso ou à transformação do sistema cronológico de medidas de tempo. Ao fazer referência ao aspecto científico do tempo ocidental, enquanto elemento objetivo, há a possibilidade de cairmos em outra contradição, uma vez que o tempo científico está tão interligado ao contexto de seu uso quanto qualquer outra percepção de tempo (LUCAS, 2005). A manipulação do tempo, portanto, pode ocorrer através de uma produção humana, adjacente a um dado momento presente, para modificar e colapsar as posturas narrativas da história, assim como promover a mudança da perspectiva e das metáforas relacionadas ao futuro. O tempo é composto por todas as forças da simultaneidade dos momentos presentes, potencialmente evocadas por ritos de passagem e através da comunalidade da vida humana. A narrativa dos fatos, dentro da cronologia histórica, é uma tentativa de estabelecer um sentido de respeito e uma atribuição de poder a uma sucessão

⁵ “L’histoire a toujours existé, mais pas toujours sous sa forme historique. La temporalisation de l’homme, telle qu’elle s’effectue par la médiation d’une société, est égale à une humanisation du temps. Le mouvement inconscient du temps se manifeste et devient vrai dans la conscience historique”.

ou a uma herança, que pertencem a um entendimento deslocado da presença (da ocupação de um lugar e de um tempo, no presente). A elaboração do tempo opera junto à instituição de imaginários. Sempre que evocamos a ideia de palimpsestos, é possível relacioná-la exclusivamente à percepção de revelação do passado. No entanto, a única razão que nos permite pensar em palimpsestos está relacionada às múltiplas manifestações e expressões do momento presente, que abrem as masmorras das possibilidades, para englobar as reverberações das ações que podem ou não ter começado em um ponto específico do passado, mas que certamente tiveram efeito sobre ele. Afinal, é necessário que a percepção de tempo inclua, sem dúvida, a consciência de manobras políticas e sociais.

De fato, um aspecto do tempo que a cronologia ocidental não é capaz de reconhecer pertence exatamente à “aporia” descrita por Paul Ricœur (1997). Essa expressão intrínseca da dúvida ou esse estado de perplexidade, em que a aporia do tempo assume responsabilidade, ameaça a totalização do tempo em apenas uma narrativa, aquela da história e da razão universais, em absoluto. Nesse sentido, a falta de reconhecimento do estado de dúvida, que a medida de tempo apresenta enquanto contradição interna, mantém a linearidade dos eventos em estado impassível de transformação, ao esconder um aspecto da perceptividade, dentro da resoluta sequência de fatos. Esses pressupostos podem ser expressos pela noção de contemporaneidade, ou seja, as múltiplas temporalidades estão constantemente trabalhando em diferentes espaços comunais, que podem ou não ter real consciência uns dos outros. A ação autorizada por essa noção, dentro da inscrição da cronologia ocidental – por vezes, intencionalmente entendida e imposta como universal –, é conhecida como a “negação da contemporaneidade”, explicada por Johannes Fabian, em sua investigação sobre como a pesquisa e o tratamento institucionais da antropologia operam dentro e em correlação com as implementações dos estados-nação (FABIAN, 1983, p. ix). Essa expressão pode ser compreendida através “da situação em que o distanciamento hierárquico da localização do outro suprime a simultaneidade e a contemporaneidade do encontro etnográfico” (FABIAN, 1983, p. ix). Por exemplo, a mediação do tempo, através da divisão do mundo em estados-nação, estabelece a missão do progresso e do desenvolvimento, se comparada ao ápice da civilização, enquanto questão universalmente comum e motivadora da humanidade. Portanto, a negação da contemporaneidade funciona como “uma tendência persistente e sistemática de posicionar o(s) referente(s) da antropologia em um tempo outro, diferente do presente daquele que produz o discurso antropológico” (FABIAN, 1983, p. 31). Nesse caso, os documentos da antropologia, não apenas motivam a realização do projeto de modernidade, mas têm um papel conspicuamente importante na determinação ativa das subjetividades do “eu” e do “outro”, de

forma interna e concomitante, na atualização dos estados-nação modernos. Segundo Denise Ferreira da Silva:

Sem o mapeamento racial do espaço global, seria impossível distinguir a antropologia da sociologia e da história, pois esses compromissos disciplinares usam o cultural para capturar a forma da razão universal (no formato de um *nomos* produtivo e de uma *poiesis* transcendental, respectivamente), produzindo uma consciência coletiva particular. (SILVA, 2007, p. 143).

As grandes suposições da modernização, da supremacia religiosa e do crescimento econômico justificaram e legitimaram as invasões, os massacres, as conversões, o comércio humano e a temporalização de outras civilizações, em comparação à cronologia ocidental. Nesse sentido, um mapeamento racial do espaço global pode cair em uma espécie de engessamento, relacionado a processos contínuos de transculturações. Muito embora, esse mapeamento pudesse funcionar como mecanismo de conscientização racial contra a naturalização da universalidade, através da institucionalização do imaginário nacional. Portanto, como afirma Ricœur, a percepção do tempo corresponde à noção de busca do presente, do passado e do futuro (RICŒUR, 1988).

A hierarquização do tempo acontece em sincronia com a temporalização e a historicidade, em que temporalidades são condensadas e aniquiladas em cadeias lineares. Essa informação nos leva a compreender que o tempo cronológico estipulou meios e fins, direcionando-os ao progresso e ao desenvolvimento. A hipótese aumenta a atribuição subjetiva de tornar-se, mais do que ser ou sentir, o ponto de vista dos sujeitos modernos. Por exemplo, o simples ato de perceber essa ideia está relacionado ao fato de um indivíduo ter nascido em uma determinada nação, ter aprendido uma determinada língua e ter passado o resto do tempo estudando em instituições educacionais em que imaginários são continuamente reproduzidos.

A aporia do tempo, por outro lado, dissolve as tensões em uma percepção cronológica alternada da vida como, por exemplo, a forma com que o imaginário do povo Māori preconiza o ato de virar as costas para aquilo que configura o tempo futuro. Concomitantemente, eles se voltam metaforicamente para a direção que corresponderia aos preceitos de um tempo passado. Essa percepção tem a ver com o fato de que as experiências conhecidas pertencem à ordem das coisas que já aconteceram, portanto, a uma pressuposição de passado. Uma vez que o futuro possui uma variação desconhecida e instável, ele não deveria ser foco de observação ou de análise, nem servir como ponto de partida definitivo para decisões no presente. Segundo Sahlins:

O passado Maori é um vasto esquema de possibilidades de vida, que vão dos mitos antigos às memórias recentes, através de uma série de épocas paralelas em estrutura e análogas em evento, em meio a uma mudança sucessiva de conteúdo, que vai do abstrato e universal ao concreto e individual, do divino ao humano e ao grupo ancestral, da separação entre o Paraíso e a Terra à delimitação dos territórios do clã. (SAHLINS, 1985, p. 57, tradução nossa)⁶

O povo ^{Māori} confia em seu conhecimento sobre o que já aconteceu, não apenas em relação a processos históricos, mas no que diz respeito à memória e à evidência intuitiva, para delinear seus próximos passos. O futuro, onde mora o dilema do tempo, permanece na aporia da visão, ou seja, em direção às costas. Isso nos leva a uma compreensão de que as percepções do passado e do futuro, ambas mitológicas e materializadas, coletivas e individuais, na falta de descrições menos binárias, se encontram no tempo presente, em que tudo acontece e todos os elementos sociais e espirituais tornam-se forças potenciais da existência, entrelaçadas na realidade.

Além disso, a narrativa ocidental diz estar preocupada com o projeto de uma *histoire totale*, como discutido por Fernand Braudel, que contorna os abismos encontrados diante do emprego de longas durações, no processo de periodização de uma única história (*longue durée*). Nesse sentido, todos os tipos de movimentos são integrados na mesma duração, como se de fato fossem associativos. Tais projetos impõem uma série de investigações, que têm o objetivo de dismantelar o não reconhecimento de múltiplas histórias ou de percepções de tempo articuladas por Dale Tomich (2011), ao reconhecer o ponto das estruturas temporais, manipuladas e limitantes, na mesma escala de medida, ou seja, em uma única esfera de conhecimento. O emprego de um *status* de *longue durée* integra todas as circunstâncias históricas da vida humana, na mesma periodização de tempo, criando, portanto, a possibilidade de uma universalização comum, assim como um ponto de origem universal. Essa metodologia da universalização do tempo, no entanto, pode ocorrer apenas ao abarcar um determinado período de tempo no passado. Essa metodologia, se aplicada a circunstâncias históricas presentes, poderia ser contestada em relação ao não-reconhecimento da agência humana. Afinal, devemos ter em mente, no que diz respeito à historicidade, a investigação sobre quem são seus atores e o que significa um ato histórico (SAHLINS, 2006), muito embora o

⁶ “The Maori past is a vast scheme of life-possibilities, ranging from ancient myth to recent memory through a series of epochs parallel in structure and analogous in event, while successively changing in content from the abstract and universal to the concrete and individual, from the divine to the human and on the ancestral group, from the separation of Heaven and Earth to the delimitation of the clan territories”.

desenvolvimento da modernidade enquanto periodização se apoie na tentativa de restaurar uma universalidade comum.

A inscrição da cultura em um processo histórico provoca uma reflexão sobre o sistema que converte o movimento em contradição. Os desfechos imprevistos, desdobrados pela ação e pelas suposições intrínsecas aos domínios dos hábitos da vida diária, são contraproducentes, em relação à linearidade do tempo. O que está em voga aqui é o entendimento de que qualquer convergência, quando relacionada a determinado fato histórico unitário, não só é inexistente, como não confere unidade à história. “A unidade ‘dialética’ da história é um mito” (CASTORIADIS, 1987, p. 39). Em outras palavras, o advento da história molda o projeto moderno em favor de uma unidade global que, por um lado, opera no sentido de construir um imaginário partilhado e, por outro, aniquila processos históricos, seja do ponto de vista individual, seja do ponto de vista coletivo.

Portugal, como mencionado acima, estabelece um ponto de vista inicial sobre a formação de estados-nação e sobre o projeto moderno. Desse momento em diante, as referências a ocorrências históricas tornaram-se um elemento comparativo essencial, na relação direta entre as nações que surgiram em meio ao território europeu. As impressões transmitidas transgridem as pressuposições de histórias em construção fora do espectro dos estados-nação e daquelas inauguradas diante de sua ótica. Desse momento em diante, todas as histórias tornaram-se passíveis de uma contagem regressiva, seja em relação ao encontro com a governança ocidental, seja em relação a alinhamentos de processos históricos mundiais simultâneos de independência geopolítica. Uma vez independente, o relógio do estado-nação inicia sua busca e sua corrida pelo progresso e pelo desenvolvimento, relacionados às reconfigurações da cooperação internacional, que determinariam e ativariam o fluxo das vidas monetárias.

Fluxos de movimento de pessoas, fluxos de comércio, fluxos de manobras políticas, fluxos de reforço institucional, fluxos de formação de subjetividades e assim por diante. De qualquer forma, o comércio e as convenções deveriam supostamente ocorrer em patamares estabelecidos pelo centro político do estado-nação, enquanto o governo e a distribuição do poder estipulavam as justificativas e as instruções da vida institucional. Embora relações transnacionais tenham prosperado, ainda há uma referência indissociável, que passa pelo contexto da mediação nacional. O surgimento de campos sociais transnacionais pode ser entendido como uma conexão e uma coalizão entre limites do estado, transcendendo um ou mais estados-nação e desenvolvendo práticas que não estão sob a administração de governos

centrais (normalmente representadas por instituições de relações exteriores) (CERVANTES-RODRÍGUES, 2002).

Em termos de aspectos internos da nação, entretanto, a predileção do movimento, não apenas responde pelas fronteiras físicas da nação, mas ocorre também no âmago das decisões políticas (MEZZADRA, 2013). Houve uma mudança no conceito de fronteiras, permitida pela homogeneização das subjetividades, que responde diretamente ao *nomos*, à lei e aos comandos do governo central. Além disso, a percepção de tempo, em relação à noção e às atividades organizadas no nível das fronteiras, corresponde à suspensão da cronologia, dentro das abordagens de apreensão, de espera, de violência epistemológica e de esperança. As implicações disso correspondem a novas formas de administração, que vão além da ordem, tornando-se parte dos imaginários de nação já instituídos, implementados em todas as instituições legais, assim como em todos os aspectos educacionais da vida social.

A enumeração anterior de fatos representa, acima de tudo, uma confluência de ideias do projeto moderno. Tomando um certo distanciamento, toda a informação é transmitida através do espectro ou da mediação dos estados-nação. No entanto, qualquer olhar mais aguçado direcionado à situação nos leva a uma destruição pragmática e intelectual massiva de tal projeto, embora não tão elaborada ou efetiva, no que diz respeito ao *nomos*, à lei, ou à intuição do tempo, no momento da escrita de narrativas e de histórias coletivas. Ambas estão relacionadas ao arco-íris local das práticas e rituais da vida, respondendo às suas imediações mais próximas. Estas são, de certa forma, reações presentes em relações, em dialéticas e na plasticidade sociopolítica superficiais do governo nacional ou em microníveis de governo. Nesse sentido, é possível entender outro desvio de tempo, que desenvolve a vida diária e não está de acordo com as medidas cronológicas da recorrência. Embora, por um lado, tenha instituído e moldado a sociabilidade, por outro, resistiu e reinventou-a, através de práticas e de ciclos de circularidade. Um nó extremamente complexo em que subjetividades jazem no ato de respirar. Acima de tudo, ele é profundamente marcado pela busca da sobrevivência, no momento presente, que nunca cessa de palpitar. Isso nos leva a perceber a incapacidade do tempo comunal de conjugar medidas cronológicas, através das forças e das lentes da vida. Ao fazê-lo, há a condensação do tempo, não apenas em termos de cronologia linear, mas de forma intrinsecamente isolada da historicidade do poder. A medida de tempo assemelha-se, fundamentalmente, às medidas determinadas pelas ações de manutenção do poder, através de imaginários predominantes, que camuflam o pressuposto de viver em cativo nacional e, mais ainda, em um cativo inscrito no tempo cronológico.

Portanto, essa cronologia de tempo aniquila todos os complexos processos de transculturação complexos em andamento. Ela também representa a recusa em reconhecer a possibilidade de uma percepção diferente de tempo. Além disso, essa narrativa linear também ignora as estruturas geopolíticas, uma vez que ela gera o tempo através de ações alusivas a relações e símbolos ancestrais. A falta de reconhecimento da transculturação situou as subjetividades como meras contingências. A flutuação de referências define a percepção, assim como as relações com o tempo, em meio aos aparatos dos estados modernos. Muniz Sodré argumenta que o tempo, na perspectiva ocidental, segue um formato litúrgico, em que a produção da verdade demanda a transparência e a revelação dos fatos que irão compor a linearidade (SODRÉ, 1988). Essa característica da produção da verdade anula o espectro da contestação ou dos domínios do relativismo histórico ou sagrado, ao mesmo tempo que se torna projeção de um tempo domesticado. Em contraste, Sodré explica que a produção da verdade entre os nagôs ocorre através da ligação com o segredo.

O segredo não existe para, depois da revelação, se reduzir a um conteúdo [linguístico] de informação; é uma dinâmica de comunicação, de redistribuição de axé, de existência e rigor das regras do jogo cósmico. [...] as coisas só existem através da luta que se pode travar com elas. [...] a luta é o que põe fim à imobilidade: todos (orixás, humanos, ancestrais, animais, minerais) são obrigados a responder imediatamente, concretamente, simbolicamente, às provocações, aos desafios, e assim darem continuidade à existência. [...] o ritual é a repetição infatigável de um procedimento convencional, o ritual é uma aniquilação do valor (de sentido, de verdade); tudo se resolve ali mesmo, nas aparências, sem deixar resíduos para as memorizações históricas ou para as interpretações “em profundidade”. [...] A repetição ritualística extenua as veleidades de essencialização de qualquer real, pois este só aparece na singularidade de cada ato reiterado. Ou seja, o ritual impossibilita a declinação de um princípio de identidade (que implica na comparação através de um valor), porque o ato ritualístico só vale no aqui e no agora, na temporalidade do instante ou da ocasião. (SODRÉ, 1988, p. 142-4, 146-7).

Nesse sentido, o conjunto flutuante de referências, organizado por Sodré, expõe a experiência de tempo vinda do cruzamento circunstancial de temporalidades, justapostas por ações tão simples quanto a de atravessar uma encruzilhada em uma vizinhança qualquer sem olhar para trás. Tanto os segredos quanto a verdade relacionada à perspectiva de tempo, embora altamente contraditórios em teoria, pavimentam os caminhos dos imaginários palimpsestos decoloniais e se infiltram em meio e além dos corpos, através de processos profundos (e ainda, através dos escopos da aparência) de subjetividades, de atualizações e de internalizações, entrelaçadas à vida comunal. Não obstante, segundo as descobertas de Serge Gruzinski, no contexto mexicano de colonização, há uma sensação:

[...] de que é principalmente a função pragmática que caracteriza essas práticas, de que a eficácia imediata é mais importante do que a coerência das crenças e dos traços, e a improvisação dos meios, mais importantes do que a tradição. (GRUZINSKI, 2003, p. 292).

Por exemplo, o movimento ambivalente de forças, frequentemente oculto, também revela a “indianização do sobrenatural cristão”⁷, uma vez que o envolvimento indígena, nos processos de cristianização deu-se através de muitos níveis de complexidade. A sentença do sincretismo religioso não pôde parar esses movimentos carregados de tanta simplicidade. A experiência entre os indígenas abarca altos níveis de subjetividades individuais, que dependem da conjunção e da desconstrução de títulos e práticas prévias. Ou seja, “quando esses índios de Catalán se apoderaram do cristianismo, de seus lugares sagrados, suas imagens, suas festas e seus paramentos sacerdotais, era para usá-lo de modo deliberadamente sacrílego e blasfemo” (GRUZINSKI, 2003, p. 336, tradução nossa).⁸ Nenhum processo permaneceu intacto após o duplo movimento de colonização. Em termos de imaginários indígenas, a chegada do cristianismo significou a atualização e o deslocamento conspícuo de sua própria crença, tanto a nível individual quanto coletivo. Durante esse processo profundo de mudança, houve indígenas que preferiram ser chamados por nomes de santos cristãos, assim como houve mulheres espanholas secretamente cúmplices da manipulação de estratégias do desejo, através da feitiçaria, ou de qualquer outro meio, independente de suas origens culturais (GRUZINSKI, 2003).

De fato, a coerência e a contradição, presentes nas crenças e na tradição, são efetivas apenas diante do confronto imediato com as reações provocadas pela insurgência e pela consumação da vida em si mesma. As percepções de tempo, fora desse contexto, reverberam os ecos de justaposições anômalas, em que a coerência da fé e da ancestralidade se dissolve como uma vela acesa, ao mesmo tempo iluminando e queimando discretamente.

Dessa maneira, o domínio da antropologia postula noções categóricas, com o objetivo de revelar a alteridade da modernidade, que acabou criando diferentes entendimentos do “eu” diante de relações históricas. Ainda nesse sentido, movimentos de edificação social foram capazes de gerar união, em meio a agitações catalisadoras de eclosões, que podem ter permitido ao sujeito da modernidade transgredir as pressuposições de uma instância espaço-temporal nacional. O encontro de tais movimentos sociais permitiu a intensificação de outro movimento

⁷ “The indianization of the Christian supernatural”.

⁸ “When these indigenous from Catalán mastered Christianity, its sacred places, its images, its celebration and its priestly vestments, it was to use them in a deliberate sacrilegious and blasphemous way”.

contraglobal, que pode ser considerado um caminho para além do transnacionalismo. Este fato subverteria uma ordem geopolítica do mundo, ao caminhar através das brechas das fronteiras, da cronologia ocidental e do desafio de calcar ambas as estruturas entrecruzadas.

Por exemplo, é possível reconhecer o ponto de vista de sujeitos em trânsito, dentro e fora da modernidade, como um fluxo implacável (MEZZADRA, 2013). Em outra medida, levantaremos a questão sobre a capacidade do transnacionalismo de operar como um mediador da conscientização de diferentes percepções de tempo e de suas funções. A intenção é de abrir um diálogo entre as evasões dos sujeitos e suas práticas, no momento de sua própria atualização. Além disso, de que maneira a percepção circular de tempo, dentro das práticas dos rituais descritos por Muniz Sodré, operaria da práxis à mais complexa recorrência da vida, sem que seja aniquilada por experiências lineares de tempo? (SODRÉ, 1988).

Comunicações e trans-relações coevas requerem os simples e complexos fatores da presença e da ação, assim como a abertura para o reconhecimento da existência. De que forma a contingência da presença opera nas circunstâncias condicionantes das atitudes nacionais e transnacionais? Como as discontinuidades, no âmago da cronologia ocidental de tempo, podem funcionar para que, através da criação, outras narrativas possíveis também tenham direito à visibilidade partilhada e ao eco das vozes? As eclosões que vão além das ações transnacionais mediarão as contradições entre o translocal e as imposições institucionais, relacionadas a expectativas nacionais.

2.1.3 – Instituições, Arqueologia do Conhecimento, Museus

A instituição do museu reproduz o movimento da percepção cronológica do tempo e dos aparatos do espaço, em meio a manipulações visuais, uma vez que pode operar na tradução da indumentária da ordem ocidental, no âmago da construção dos imaginários, diante de sua autoimplementação. Na verdade, a relação entre espaço e tempo veiculada pelo museu consiste em um processo de corroboração das hermenêuticas visuais do projeto moderno, implementado com o intuito de tornar-se uma consciência-tempo partilhada, assim como um espaço de contemplação coletiva e estática de reproduções canônicas, culturais e artísticas predefinidas. O museu enquanto instituição segue a liderança do que pode ser designado como “texto nacional”, elemento que surge, segundo Denise Ferreira da Silva, para articular significantes

científicos e históricos simultâneos, que funcionarão no plano dos imaginários (2007, p. 32). A constituição do museu também é liderada por instituições de caráter evolutivo, tanto dos sujeitos quanto das práticas artísticas, conformando um projeto maior que, por sua vez, abarca o pressuposto de humanidade enquanto todo uniforme.

Assim sendo, a primeira diferença essencial, que emerge como resultado das atividades dos museus, pode ser melhor analisada se dividirmos cada particularidade diretiva da contemplação em: (a) exposições de arte ocidentais, em diferentes épocas, que assumiram o domínio metafórico das técnicas e das formas, assim como expuseram, em sua maioria, a realeza e a nobreza no poder; (b) exposições da magnitude de civilizações históricas de *longue durée*, prévias à modernidade, como as seções dedicadas à contemplação das criações e dos monumentos do Império Romano ou do Antigo Egito, por exemplo; (c) museus etnográficos e antropológicos, onde exposições são fruto de usurpações ilegais ou do comércio de artefatos e objetos culturais, coletados em larga escala durante a expansão marítima colonial europeia; (d) os espaços de exposição reservados ao que consideramos experimentações artísticas conceituais contemporâneas, em que o desapego contextual exerce papel importante.

Uma questão fundamental dessa compreensão está relacionada à maneira com que museus de arte, pertencentes a estruturas ocidentais e a museus etnográficos, operam na produção do conhecimento, levantando questões e promovendo a conscientização sobre os efeitos sociais da construção de imaginários e de preconceitos, a nível de formação institucional. Ambas as metodologias de exposição, no entanto, resultam num processo de infusão de estados de letargia, que leva a uma sensação de impotência, diante de abordagens incontestáveis relacionadas ao passado cronológico. A impressão é de que o espaço do museu consiste em uma oportunidade coeva única, onde múltiplas temporalidades podem coexistir e partilhar da mesma contemporaneidade visual. No entanto, há um simples detalhe que justifica a capacidade dos museus de veicular um sentido partilhado comum. Tudo foi congelado no tempo e no espaço. O aspecto contemplativo do museu é guiado pela ilusão de que o público visualizaria a imagem estática de um tempo e de um lugar. As abordagens culturais veiculadas pelo museu solidificam o tempo e o espaço, ao retirar ou mascarar dois fundamentos da vida institucional: o atrito entre o movimento e a contradição. A falta de reconhecimento dos domínios do movimento e sua contradição eclipsam a autonomia do artista ou do coletivo, em relação à autoconsciência e à criação.

A força social resultante de esforços artísticos surge, portanto, através de brechas que existem apenas enquanto materialização imaginativa e que trarão impureza, precariedade, ausência e excesso. Paradoxais ao escopo dos olhos e dos sentidos do público, são uma tentativa

de transformar, poluir, instigar assim como de transcender e provocar emoções. Segundo Boris Groys, a condição autônoma da arte demanda a abolição de toda e qualquer hierarquia, ao mesmo tempo que “estabelece o regime de direitos estéticos igualitários para todas as obras de arte” (2008, p. 13). Os efeitos gélidos da coleção do museu, em conjunto com a edificação de monumentos históricos ocidentais, paralisam o trans-pensamento em uma lógica cronológica impermeável. O termo trans-pensamento é empregado aqui ao considerar que a habilidade de cruzar lógicas e de refletir para além das noções de tempo linear permanece inalcançável, embora pensamentos reflexivos ainda operem, consciente ou inconscientemente.

Inalcançável não por ser impossível, mas pela inviabilidade da percepção de tempo não-linear, através do emprego das mesmas ferramentas, tecnologias, linguagens e do agenciamento vinculados à servidão institucional. A existência de museus – enquanto estruturas de poder –, sem um treinamento formativo de suporte às discussões sobre questões ligadas aos significados culturais de poéticas simbólicas, ritualísticas, temporais, espaciais, religiosas e criativas, possibilita a manutenção de uma universalidade mal interpretada. Ela impede, ao mesmo tempo, a ascensão da emancipação individual e coletiva e a transcendência.

As coleções de museus etnográficos, na verdade, foram desenvolvidas a partir de atividades de pesquisa vinculadas ao departamento de antropologia e etnologia de algumas universidades europeias, em grande medida relacionadas a centros com base na França, na Alemanha e na Grã-Bretanha, espalhando-se eventualmente para departamentos antropológicos dos Estados Unidos. A corrida por tais coleções foi deliberada e logo passou a fazer parte de uma lógica de negociação de mercados de culturas materiais, vinculada a pesquisadores, colecionadores privados, traficantes e cientistas dos Gabinetes de Curiosidade. O mercado operava através de uma rede de comércio e troca, baseada por vezes em relações diplomáticas, no sentido de conceder prestígio a essas posses (PENNY, 2002). Além disso, de um departamento etnológico a outro, a competição por quantidade, valor e raridade fomentou o campo da exploração e do comércio, assim como a sede por novas descobertas missionárias. Eventualmente, grande parte das coleções vinculadas a departamentos etnológicos de pesquisa foram doadas a coleções de museus, passando a ser exibidas na seção de povos do mundo, ou seja, a representação da alteridade.

Além do prestígio da captura, do homicídio e do roubo, sobre o qual os impérios ocidentais parecem ter uma autoconsciência confusa, as coleções e estudos também foram justificados através da noção de salvação. Os genocídios coloniais devastaram comunidades inteiras e deixaram parte delas completamente destruídas. A crença dos etnólogos nessa salvação tinha a intenção de mapear civilizações supostamente em extinção, no sentido de

fabricar aparatos de reconstrução, através da reunião de artefatos e da promulgação de modos de vida, em uma série de pesquisas. Enquanto os resultados das pesquisas antropológicas entravam na agenda política de decisão e de instituição da diferença, as justificativas entraram para o domínio apologético da boa fé e da raça humana, fortalecendo a verdade sobre a alteridade. As coleções etnográficas exibiam objetos com o intuito de registrar a veracidade da universalidade, muito embora fossem desprovidas de coerência cosmológica. As intenções da etnologia também abarcavam a noção de salvar as civilizações “antropológicas” da influência do mundo ocidental e, portanto, de sua provável autodestruição, através da transmutação, ou mesmo através da força da transculturação. A boa intenção de salvar o outro “antropológico”, através do poder do ocidente, traz algumas consequências passíveis de reflexão. A primeira consequência consiste na exibição do “primitivismo” e do “selvagem” sociais – termos usados para definir a alteridade não ocidental. A segunda consiste na posição autodeclarada dos impérios ocidentais de definição do destino do mundo, assim como no equívoco de que os ocidentais poderiam controlar o movimento de civilizações, ao congelá-las no confinamento temporal de sua própria lógica temporal. A instituição do museu, através dos domínios dos imaginários, serve como estrutura de captura espacial, exibindo suas noções de “primitivismo”, no sentido de confinamento temporal. Discursos sobre o “selvagem”, no entanto, presumem uma autoridade de conhecimento científico que traduz o início e as bases da transformação do colonialismo em uma estrutura de poder, abarcando também o desenvolvimento do conhecimento através dos domínios da antropologia, no fim do século XVIII (MUDIMBE, 1988).

Quais são as consequências enfrentadas pelos museus etnográficos, em uma era em que ocorrem, não só uma tomada de consciência, mas diversas ações criativas colaborativas, relacionadas a arquivos e direcionadas ao contexto dos movimentos das estéticas decoloniais? O que dizer sobre as dívidas permanentes das instituições ocidentais, em relação à restituição de objetos artísticos de determinadas culturas a seu contexto ou sociedade originais?

Atualmente, esses contextos certamente se misturaram às estruturas aglutinadas pelos estados-nação. Usando os estados modernos como fachada, as operações de restituição também estão pautadas em relações diplomáticas entre países, assim como em políticas transnacionais de reparações, em sua maioria compelidas por ações promovidas pelo ativismo cultural e intelectual. Segundo Sarr e Savoy (2018), a restituição de objetos demanda a criação de uma máquina colonial que, da parte dos europeus, deve significar a recusa em aceitar a forma com que seus prestigiosos museus foram constituídos; da parte dos não-ocidentais (autores concentram-se particularmente no contexto africano como seu recorte de pesquisa), significa

uma forma de recuperar a coerência, em meio a linhas interrompidas de memória. Eles argumentam que as restituições têm um significado mais profundo de compreensão. Ou seja, elas não consistem em uma única ação de restituição de valor, mas enfrentam problemas de ordem política, filosófica, simbólica e relacional. Nesse caso, “as restituições engajam uma reflexão profunda sobre a história, as memórias e o passado colonial, assim como sobre a história da formação e do desenvolvimento das coleções dos museus ocidentais” (SARR e SAVOY, 2018, p. 52). Além disso, as circunstâncias em que as restituições precisam ser feitas podem não fazer jus ao discurso de solidariedade ocidental. O que mais uma vez revela a espetacularização enredada na ação institucional de justiça política, em que o regozijo define as aparências, tanto do saque quanto da restituição.

Em uma escala mais local, a questão da restituição também foi levantada durante a 3^a *Bienal da Bahia*. A descoberta dos arquivos armazenados no prédio da Polícia Técnica de Salvador levou curadores e artistas a visitar os vestígios do antigo Museu Estácio de Lima. Muitos artefatos confiscados durante as longas operações policiais, na cidade de Salvador, compunham esses arquivos. Esses objetos, em sua maioria, foram retirados de terreiros de candomblé e de acampamentos do cangaço. Em primeiro lugar, as discussões giravam em torno do destino desses artefatos, em caso de restituição, uma vez que diferentes casas de candomblé seguem práticas com diferentes bases de ancestralidade, como as nações Ketu, Angola, Jêje e Ijexá, para mencionar algumas delas (CONDURU, 2010). A segunda questão levantada estava ligada à continuidade do axé, presente em objetos espirituais. Nas tradições africanas de origem religiosa, acredita-se que indivíduos, comunidades e objetos estão carregados de axé, como marcadores de origem, de continuidade, de ancestralidade, de energia divina, assim como da emanção, do poder de realização e da força vital que sustenta a vida e os seres. Na ocasião, líderes do candomblé foram convidados pelos organizadores da bienal a visitar os arquivos e a sentir se havia ou não uma continuidade do axé nos objetos e, em caso negativo, se seria possível restaurá-la. Na lógica da reparação colonial, a devolução desses objetos parece óbvia. E ela de fato deveria acontecer. No entanto, é indispensável reconhecer que o ato de devolver objetos de valor espiritual requer uma compreensão de diferentes níveis de complexidade, que foram potencializadas por processos transculturais.

Além disso, sobre a constituição de outra consequência colonial, os arquivos, é fundamental ter em mente que diferentes percepções de tempo também afetam a lógica das análises investigativas. No caso em análise, há uma percepção entre os nagôs de que “passado e futuro não existem como lugares de idealização, mas como dimensões que se abolem no fundamental: o ato concreto, imediato, aparente, da troca ritualística”, como afirma Muniz

Sodré (1988, p. 183). As implicações de tempo e espaço, internalizadas no âmago dos objetos culturais roubados, tecem uma suspensão do movimento ritualístico, relacionada à longevidade religiosa afro-brasileira. Ademais, esses artefatos normalmente fazem parte da constituição sagrada ou simbólica da cultura. Mais uma vez, as reparações de ordem colonial são pensadas através da lógica ocidental de “devolução do que foi tomado”, sem uma compreensão dos ciclos da vida material, cercados de energia, de vitalidade e, nesse caso, da continuidade do axé, em absoluto.

Essa abordagem da imortalidade, ou da linearidade fixa, promovida pelas percepções ocidentais da vida material, efetiva a manutenção da hierarquia e da continuidade do valor – principalmente econômico e, em muito menor escala, simbólico – relacionadas a pinturas e obras de arte, dispostas em laboratórios etnológicos ou penduradas nas paredes de museus, para a contemplação da curiosidade. Como resultado da Segunda Guerra Mundial, as discussões relacionadas à devolução das obras de arte pilhadas durante as ocupações significaram, de fato, a devolução de obras de arte, embora ainda houvesse outros aspectos sobre os quais não se obteve consenso ou acordo. De qualquer modo, a maior parte das práticas econômicas, no tocante ao comércio de pinturas e peças de arte, funcionou na forma de operações de mais-valia. Obras de arte tornaram-se, gradualmente, durante todo o curso do capitalismo ocidental, um escopo de ordem monetária, que atribui valor e promove trocas que operam, majoritariamente, como fator confiável na manutenção da riqueza.

Segundo Boris Groys, o sentimento atual em relação aos museus convencionais é carregado de uma atitude bastante cética. Essa ideia recai sobre uma resposta prática, que descreve atos de transgressão, desconstrução e remoção dos limites institucionais, com a intenção de estabelecer uma reconexão e uma ligação com a experiência da realidade em si (GROYS, 2008). Muitas discussões contemporâneas sobre a arte giram em torno da urgência de subverter as convenções do museu, com o objetivo de construir pontes junto aos movimentos sociais, no sentido de que a criação de expressões artísticas não está associada a noções evolutivas, enredadas no tempo cronológico. A própria produção do espaço veiculada pelos museus reproduz o poder das estruturas do estado-nação.

Em termos de experiências sensoriais, a proibição institucional de tocar, por exemplo, torna a contemplação um espetáculo engessado. Espetacularização que revela a abstração extrema da vida moderna e caminha em meio à alienação da consciência da vida em si (DEBORD, 1992). O que faz com que, em contraste, a plausibilidade do toque atinja a realidade através do domínio sensorial da transcendência. Nesse sentido, a produção do espaço, alinhado às paredes de gesso do museu, destitui o escopo sensorial da vida diária. Não que a arte

ocidental seja incapaz de transmitir transcendência ou talento. Pelo contrário, as questões levantadas aqui permeiam a maneira com que a arte é posicionada, instituindo estruturas intocáveis de poder. A questão sobre se os museus estão a serviço da política nacional, ou se fazem parte dos escopos da arte contemporânea, tornou-se uma dicotomia bastante ambígua (LORENTE, 2011). Portanto, o museu enquanto instituição demanda uma profunda dose de relativização do significado atribuído à sociabilidade mundial. Além disso, a produção do museu vem sendo fabricada para dar suporte à hegemonia econômica da aristocracia, de um lado, e ao turismo, de outro. Enquanto permanece amplamente inacessível a movimentos culturais. Não surpreendentemente, novas expressões contemporâneas de arte vêm se concentrando, em grande medida, em formas de exibição que reavivam a performance, demandando a presença dos próprios artistas, com exceção de dispositivos reprodutivos documentais.

Essa também é a era em que movimentos transnacionais à frente assumem um papel importante na redução das lacunas entre a vida diária e as tentativas de homogeneização das instituições nacionais; entre o progresso e o desenvolvimento e os domínios da ancestralidade; entre os projetos estruturantes e as práxis sociais; entre exposições atemporais de arte e a presença da arte através da performance ou da continuidade; entre a inércia social – que também pode ser tida como alienação ou apatia – e a mobilização social; e entre a hierarquização dos documentos e arquivos enquanto verdade externalizada e o reconhecimento da importância de inscrever os arquivos na contemporaneidade das práticas.

Além disso, mover os arquivos ou varrer percepções do passado, aquelas contidas nos arquivos e colocadas em pedestais históricos, como nas intervenções de Fred Wilson, nos arquivos do Museu Whitney, mostra como a produção do conhecimento pode ser subvertida através da introdução dos arquivos nos movimentos contemporâneos transculturais (WHITNEY..., 2013, meio eletrônico). Portanto, para desnaturalizar a ordem espaço-temporal, veiculada de forma universal pela instituição do museu, é preciso pensar a arte para além da simples contemplação de paredes. É preciso, principalmente, redirecionar as convenções para uma reflexão sobre o fato de que a arte ocidental pertence a um tempo e a um lugar, ambos locais e entrelaçados, mas nunca superiores.

Em vez de tomar sua subscrição enquanto escopos evolucionários da *poesis*, deveríamos ser capazes de experimentar, a partir das possibilidades de emancipação da criatividade e da conexão com os rituais da vida diária, mesmo que a cultura da vida diária flutui através de práxis trans-espaciais-temporais, entrecruzando-se, ao mesmo tempo, a pensamentos relacionados a ordens ocidentais da vida. As lutas transnacionais requerem

movimento, redes de contato e contradições formadoras, diante do florescer da vida, de forma que os domínios sensoriais da subjetividade possam vir a fazer reiteradamente parte disso. Os próximos passos consistem em adentrar as brechas da vida moderna como sujeitos emancipados.

Com o intuito de construir um suporte teórico, tomaremos as noções de palimpsestos decoloniais, alcançando, assim, o reconhecimento da multiplicidade dos termos da temporalidade, das produções do espaço e do reconhecimento de cosmologias plurais, como forma de restaurar a ancestralidade – até mesmo a ancestralidade mística, enclausurada em práticas e pensamentos ocidentais, deve ser restaurada ou, ao menos, revisitada. Além disso, examinaremos a forma como a consciência trazida pelos horizontes decoloniais pode funcionar como um novo entendimento da coerência, assim como a maneira com que as zonas de subjetividade e precariedade fronteiriças podem ser aprimoradas, através do movimento de emancipação transcultural, como poética relacional da trans-radicalidade, da cura e da autodeterminação.

2.2 – PARA UMA IDEIA DE PALIMPSESTOS EM HORIZONTES DECOLONIAIS

O ato de aproximar a produção do conhecimento da ideia de traços palimpsestos, entrelaçado a ferramentas manipuladas no centro dos horizontes decoloniais, guia o exercício que visa a uma maior consciência sobre a emancipação social, cultural e artística. As memórias de gestos palimpsestos, presentes na experiência da vida, transcendem os próprios sujeitos e tomam a direção da contingência coletiva da sociedade. As cosmologias de mundos relacionais transmitem e produzem conhecimentos que ultrapassam a mera reprodução de informações, de documentos, de arquivos e de qualquer outro tipo de conhecimento reconhecido por sua natureza objetiva e jurisprudencial. Dessa forma, é preciso que as noções de traços palimpsestos decoloniais entrem em ação e se façam presentes, principalmente onde cada gesto mnemônico de valor coletivo faça parte essencial do jogo de “confrontar e fugir” dos escopos de uma modernidade interrompida. Os traços palimpstésticos, dentro da ótica dos horizontes decoloniais, expõem as contradições que irão afetar os conceitos de reterritorialização – através das fronteiras e das subjetividades em ação –, a partir do desmembramento do propósito

histórico universalista, relacionado à compreensão da vida, com base no tempo intuitivo, assim como na consciência simbólica. A coerência que defendemos está centrada na restauração e no acesso ao pensamento decolonial, com o objetivo de continuar a atravessar a memória do trauma, traçando os gestos internalizados pela sobrevivência. De certa forma, o engajamento na manutenção da memória permanece significativo, no sentido de preservar a possibilidade da reinvenção e da emancipação, dentro da hermenêutica conectiva da ancestralidade.

2.2.1 – Cosmologias em relação

Todo imaginário palimpsesto prevê instâncias de relações ao longo dos encontros, seja o ambiente ao redor, a experiência mnemônica de lugar e a ligação simbólica com o presente, seja através dos modos sensoriais de compreensão do segredo do universo, que partem da valorização e da evocação dos imaginários da vida diária. O que está em jogo, em meio aos universos das relações cosmológicas, é a evidente discordância implícita com o tempo cronológico, embora tenham havido várias tentativas, promovidas pelos mecanismos do estado-nação, de conformar o advento dos rituais dentro de períodos anuais, ou de sequências lineares de tempo. No entanto, os rituais acontecem inseridos numa circunstância de início, meio e fim, como a materialização da presença, que será, eventualmente, repetida dentro da mesma circunstância dos ciclos da vida. Para pensar em uma temporalização ideológica do tempo não-linear, é essencial “colocar um objeto do discurso em um contexto cosmológico tal, que as relações temporais tornem-se centrais e tópicas” (FABIAN, 1983 p. 74, tradução nossa).⁹ Nesse sentido, a idealização relacionada a fazer parte do tempo não consiste em marcar cronologicamente eventos que não têm, em seu fundamento, o tempo cronológico como contexto de ação. O tempo das relações transgride e atravessa essa linha de marcações, de maneira que é possível medi-lo ou senti-lo apenas quando fora dos escopos da cronologia. O contexto cosmológico permite que relações sejam performadas e reconhecidas pela plenitude da presença e da profundidade.

⁹ “Putting an object of discourse into a cosmological frame such that the temporal relations become central and topical”.

O objeto do discurso, nesse caso, não pode ser apenas apresentado como evento isolado, mas de acordo com a maneira como o “discurso mítico registra o movimento através do qual o estado presente das coisas é atualizado de sua condição virtual pré-cosmológica, que é perfeitamente transparente”, e traduzido na possibilidade e na circunstância do acontecimento (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 65, tradução nossa).¹⁰ O discurso mítico transcende a materialidade de questões relacionadas a uma verdade explícita, mas também será impresso nos gestos palimpsestos, nas memórias e nas ações internalizadas e experienciadas através de um corpo cíclico de presenças sobrepostas. Em relação à compreensão de práticas espaciais, Henri Lefebvre assume que “o universo é visto como fonte de uma multiplicidade de espaços particulares, mas essa diversidade é abordada por uma teoria unitária, chamada cosmologia” (1991, p. 13, tradução nossa).¹¹

O espaço da cosmologia, por outro lado, estende-se para além da noção de lugares simbólicos e físicos. Embora definitivamente relacionado aos mesmos, ele não pode ser apenas reduzido a tal. Um dos escopos da questão simbólica, segundo Paul Ricœur (1963), apresenta simultaneamente três pilares concretos de entendimento: (a) o contorno cósmico do mundo; (b) os domínios oníricos dos gestos e das memórias e (c) os símbolos poéticos da linguagem. O universo cosmológico não funciona como elemento segregador das experiências espaço-temporais da vida, contra os aparatos do estado-nação. Pelo contrário, ele funciona e existe apesar de tais aparatos de captura. O fato de não poder ser medido como uma categorização do mundo, torna-o semelhante a aspectos do processo de viver dentro de não-fragmentações da vida, ou seja, o universo cosmológico, que existe apesar do estado-nação, é materializado no movimento dos corpos, em relação a uma experiência simbólica maior de multiplicação da vida, que se repete em meio aos retornos e moradas cíclicas dos gestos, das memórias, das mentalidades e das abordagens simbólicas-relacionais de um lugar. Os sujeitos estabelecem relação com o universo cosmológico através de um imaginário em comum, relacionado à ancestralidade e às atualizações da presença relacional, diferentes dos imaginários veiculados pelo escopo dos estados-nação. Esse último é atualizado pelo reforço da lei e da ordem, independente da continuidade da vida. Nesse sentido, o conhecimento cosmológico acompanha as mudanças ao longo do tempo, dando às sociedades a possibilidade de reverem, adaptarem e ajustarem a manutenção dos ciclos. A chegada de novos elementos ou informações é

¹⁰ “Mythic discourse register the movement by which the present state of things is actualized from a virtual, precosmological condition that is perfectly transparent” translated into the possibility and the circumstance of happening”.

¹¹ “The universe is seen as offering a multiplicity of particular spaces, yet this diversity is accounted by a unitary theory, namely cosmology”.

interpretada e incorporada ao ciclo. Ao mesmo tempo, o estado moderno segue o caminho oposto e a transgressão da ordem pré-estabelecida recai sobre o reforço contínuo da lei, que deve reprogramar as sociedades em favor da manutenção do estado hierárquico. Nesse caso, a chegada de novos elementos ou informações é julgada e condenada pelos poderes legislativos. Em caso de rejeição, esses elementos estão fadados à exclusão, à expulsão ou à extinção, diante da jurisprudência e da apreensão da lei.

Além disso, Cornelius Castoriadis (1987) discute as noções de imaginários instituídos e instituintes, que irão operar como suportes educacionais, através da internalização de imagens e da apresentação de textos base (como os guias sobre como tornar-se um cidadão ou alcançar o potencial pleno da cidadania), no seio dos processos de subjetividade; como instalações da verdade nacional, frequentemente tomadas como verdades universais; como invenções de categorizações simbólicas da vida diária; como invenções de processos históricos partilhados através do advento da historicidade; como reguladores da liberdade e do espaço público; como as formas com que os processos de subjetividade operam, em meio à produção racial da diferença; como produtores de emoções – como o patriotismo, que é o produtor dos significados relacionados a mortes heroicas –; como mediadores da linearidade cronológica da experiência da vida diária. Castoriadis prevê ações, originadas a partir do projeto do estado-nação, para moldar os sujeitos de maneira institucional. As discussões são levantadas pelos escopos da autonomia, de forma coletiva e individual, assim como pelos escopos da alienação a nível institucional.

A alienação aparece, portanto, como elemento instituído ou, de qualquer forma, fortemente condicionado pelas instituições (o mundo aqui é entendido em seu mais amplo sentido, incluindo particularmente a estrutura das reais relações de produção). E sua relação com as instituições aparece de forma ambivalente. (CASTORIADIS, 1987, p. 109, tradução nossa)¹²

As condições da atividade institucional afetam diretamente a maneira com que as subjetividades nacionais são apresentadas, em termos de materialização, e a forma como sociedades instituintes e instituídas são construídas, a nível nacional e em termos de um imaginário social partilhado, que se apresenta de maneira homogênea. Não há distinção entre diferentes caminhos históricos. Pessoas tornam-se cidadãos automaticamente inseridos no curso dos deveres nacionais. A ação histórico-social condiciona um modo de ser que opera no

¹² “Alienation therefore appears as *instituted*, in any case as heavily conditioned by institutions (the word being taken here in its broadest sense, including in particular the structure of the real relations of production). And its relation to institutions appears twofold”.

nível dos imaginários, dentro da singularidade da nação. Não surpreendentemente, ela não é reconhecida pelo pensamento herdado (CASTORIADIS, 1987). Nesses termos, Castoriadis (1987) evidencia a forma como cada sociedade manipula suas próprias atualizações, que também podem ser tidas como a criação e a sucessão de temporalidades. A sociedade, dispersa em meio aos domínios das instituições, existe através do movimento constante de contradição, de movimento e de alteração, com base nas normas de sua própria condição instituída. O movimento cosmológico imposto aos autóctones da terra e à diáspora negra, se pensarmos o contexto brasileiro, cai na armadilha da artilharia, não pela desobediência, mas porque a ordem espaço-temporal das manifestações do cosmos contradiz a ordem espaço-temporal da nação. A imposição do trabalho como último feito e contribuição para o progresso, assim como seu sentimento pouco acolhedor em relação à riqueza e à nobreza. Tudo isso visto através de lentes intrínsecas. A desobediência é uma consequência. Nela há o gradual desvanecimento no mistério, no disfarce e na *quilombagem*, assim como as atualizações de uma nova realidade.

No contexto colonial mexicano, descrito por Serge Gruzinski (2003), o sincretismo nunca escapou da violência física ou moral e foi processado apenas como um entrelaçamento extremamente complexo e indetectável da sociabilidade. O processo de introdução da sacralidade das imagens e rituais cristãos, pelos homens brancos, correspondeu, para os índios, a uma atualização do conteúdo tradicional. No entanto, a experiência do cristianismo tinha pouco a ver com as regras impostas por seu dogma.

Índios se faziam chamar de santo. [...] tais casos expressavam um passo suplementar na captura do sobrenatural cristão. Já não se tratava de acreditar em novas forças, mas encarná-las. E isso provocava, em relação à Igreja, uma ruptura ainda mais decisiva, já que os índios passavam, sem saber, do campo do paganismo para o da heresia (GRUZINSKI, 2003, p. 325, tradução nossa).¹³

A desobediência à ordem cristã não foi definida pela atualização dos rituais tradicionais dos índios, mas pela contradição em que esses rituais foram definidos. Ela não consiste na adoração de santos, em absoluto. O ciclo do ritual segue a ordem do cosmos, em que internalizações se tornam incorporações e a verdade sagrada torna-se aparência e ação. As retaliações da igreja vieram em defesa do confronto e da adequação ao desconhecido. Ou seja, há uma incapacidade da igreja de distinguir as manifestações ordinais e cardinais das conexões

¹³ “The Indians demanded to be called by saint’s names. [...] such cases expressed a step further in the capture of the Christian supernatural. It did not consist in believing in new forces, but to incorporate them. This provoked, regarding the church, a more decisive rupture, once the Indians traversed, without knowing it, from the realms of paganism to that of heresy”.

espirituais, uma vez que os cristãos são majoritariamente integrados à contemplação e às expectativas relativas a experimentos divinos. No que diz respeito aos índios, a realidade está em confronto ativo com a natureza e é perpetuamente traduzida em praticamente tudo.

A dança conspícua entre movimento e contradição fricciona os escopos relacionais existentes no reforço da nação contra as expressões mundanas da vida. Em consonância com as expectativas de Susan Sontag, em que ela expressa suas aspirações de que “Uma verdade sobre a literatura é aquela cujo oposto também é verdadeiro” (2007, tradução nossa)¹⁴, ilustra as fricções e as consequências causadas pelos imaginários da vida e pelo desenrolar da própria realidade. Portanto, são pensamentos dados em que “Uma verdade sobre o imaginário é aquela cujo oposto também é verdadeiro”. Em outras palavras, nos domínios referentes à forma como as sociedades percebem o mundo, a multiplicidade e os pluriversos da consciência, há o testemunho da simbologia da imaginação radical, em que a materialização das sociedades institucionais ocorre, de antemão, no imaginário (normalmente vindo de um pensamento herdado) de como as coisas poderiam ser. Portanto, a verdade sobre o imaginário social, cujo oposto também é verdadeiro, abre possibilidades de infinitas recorrências, conexões e existências. Além disso, “escrever histórias e escrever estórias têm origem no mesmo regime de verdade. Não há relação alguma com a tese sobre a realidade ou a irrealidade das coisas” (RANCIÈRE, 2004, p. 38, tradução nossa).¹⁵ Essa questão é muito mais profunda e muito mais imbricada que isso. No entanto, o momento de fricção não interfere nas dimensões dos imaginários, mas na forma com que esses pensamentos são institucionalizados e colocados em ação, em meio aos processos de concretizações e da tradução da maneira com que as negociações, de uma instância a outra, ocorrem.

À guisa de ilustração, um rio. Esse que apresenta, em si mesmo, a imbricação causada pelas fricções e pelas traduções de universos plurais de conexões cosmológicas e de percepções variadas.

Um rio cuja identidade política é o Brasil e onde o estado de ocorrência é Minas Gerais. Rio Doce é sua denominação oficial, em meio aos títulos de identificações geográficas nacionais. Ele é considerado abundante, no que diz respeito aos aparatos do progresso que circundam suas margens. Barragens, rotas de transporte, exploração aurífera (operada por companhias como a Quadrilátero Ferrífero, Vale S.A. e a Samarco Mineração S.A.), usinas siderúrgicas, dentre outras atividades. O maquinário do progresso vê no Rio Doce uma

¹⁴ “A truth about literature is that whose opposite is also true”.

¹⁵ “Writing histories and writing stories come from the same regime of truth. This has nothing whatsoever to do with a thesis on the reality or unreality of things”.

oportunidade de crescimento, de desenvolvimento e, por fim, de rendimento. A marca da oportunidade é traduzida nos escopos da propriedade, tanto pública quanto privada. Aqueles que foram autorizados pelas instituições nacionais a possuí-la não deixam nenhuma pedra sem reviravolta. E seu desdobramento final, relacionado aos universos do progresso reservados ao Rio Doce, é traduzido em dados inscritos nas páginas dos arquivos do GDP, um arquivo (inter)nacional da humanidade.

O cortejo de muitas comunidades *quilombolas* que habitam a área saúda o Rio Doce em ocasiões muito ancestrais, saudando também a deusa que nele vive. (ENCONTRO..., 2019, meio eletrônico). Oxum, mãe das águas doces. Em torno do fluxo de suas águas, ocorrem muitas atividades, como o trabalho das lavadeiras e dos pescadores, assim como as oferendas e as festas ritualísticas. A arte artesã consiste em parte das atividades da comunidade e são geradoras de rendimento. Os desfiles e manifestações reivindicam o direito coletivo à demarcação e às ocupações territoriais. As fontes naturais e o território são condições fundamentais, que traduzem a relação intrínseca de sobrevivência da comunidade, assim como são o pilar de sua produção cultural, social, religiosa e econômica. A comunidade também é um constituinte da *Fundação Cultural Palmares*.

Watú, rio das grandes águas. Os antigos boruns, os crenaques, os botocudos, nativos das línguas macro-jê.

Miâng tarin, eu entro nas águas.

Atõn num mum, limpo meu corpo.

Miângramét, toco a água.

Ti mote né, mergulho.

Miân te prã né, nado.

Continuo falando com as águas. Continuo a comunicar com o rio.

Ti pãng te prã né, eu atravesso o rio.

Watú, watú minhang ererré, eu saio da água. (AILTON..., 2019, meio eletrônico).

Em primeiro lugar, até que ponto seria possível comparar minimamente esses universos e as diferentes relações estabelecidas com as águas do Rio Doce?

Diante da perspectiva de como descrevemos cada relação, tudo parece ter esculpido seu próprio lugar, suas próprias lutas de manutenção, seus próprios campos de batalha, sua própria especificidade de vizinhança. Uma das diferenças mais distintas, em relação à resolução dos fins dados ao rio, é baseada na premissa de que a cultura pode existir fora da natureza. Por exemplo, Gaston Bachelard explica que “o homem é homem por sua potência de cultura. Sua natureza é de poder sair da natureza através da cultura, de poder dar, em si mesmo e fora de si,

realidade à facticidade” (1963, p. 15, tradução nossa).¹⁶ Em outras palavras, a construção moderna da humanidade proporciona a alternativa de conexão com a natureza, assim como pode se posicionar fora de seus escopos. Nesse sentido, o tratamento de um rio vê a possibilidade de ser nutrido na exterioridade, em relação aos domínios do homem, tornando-o, portanto, um recurso e não seu constituinte. Ao mesmo tempo, os krenaks veem no rio o reflexo de sua própria ancestralidade, uma vez que não há distinção entre homem e natureza. Ambos são partes do mesmo todo. As principais consequências dessa fricção, observadas através da perspectiva do contexto do Rio Doce, atingiram, portanto, pleno potencial, no momento em que um dos desastres mais colossais, provocados pela irresponsabilidade empresarial, ocorreu. Naquele rio. Naquelas águas frescas. Nas águas de mãe Oxum.

A tradução das negociações está atrelada à ruptura de uma barragem, que tinha suas atividades autorizadas por instituições nacionais, de posse da Samarco Mineração S.A., que assumiu o poder de um Deus Ocidental, ao transformar a água em lama (BARRAGEM..., 2015, meio eletrônico). Os watú perderam sua comunicação cosmológica. Mãe Oxum perdeu sua morada. Samarco foi processada, mas não perdeu sua propriedade, muito menos sua riqueza. O sujeito moderno traduziu o desastre em termos de perdas monetárias e materiais; enquanto isso, o povo krenak perdeu gradualmente sua própria subjetividade, uma vez que a destruição das águas do rio significa para eles uma guinada conspícua em direção ao vazio ou, nesse contexto, à lama.

As condições decadentes à que a vida cosmológica está integrada atualizam a impraticabilidade e o patamar unilateral das relações. No papel, pluriversos podem existir. Mas, no desenrolar da realidade, as pedras não foram apenas completamente reviradas, mas não-apuradas. A responsabilidade dos discursos ocidentais de desenvolvimento é traduzida por uma infinita discussão em relação a negociações de poder, na medida em que, graças naturalmente, à vista grossa das autoridades, o progresso sempre sai suavemente impune de seus assassinatos. Cosmologias não-ocidentais, em comparação, são frequentemente traduzidas pelas lutas, pelas reivindicações e pelas disputas de sobrevivência, pois o simples escopo dos direitos básicos existe apenas para uma parcela da humanidade. Mecanismo, sem dúvida, inventado pelo surgimento da modernidade ocidental e da universalização da vida desmembrada.

¹⁶ “L’homme est l’homme par sa puissance de culture. Sa nature, c’est de pouvoir sortir de la nature par la culture, de pouvoir donner, en lui et hors de lui, la réalité à la facticité”.

2.2.2 – Contradição e Movimento

As contradições intrínsecas às medidas de tempo sugerem que o projeto moderno emprega a desassociação, junto a uma percepção íntima da questão. O mundo é essencialmente contraditório (SODRÉ, 1988). Por exemplo, Ricœur (1988) discute a tese de Edmund Husserl sobre a lacuna entre o tempo objetivo e o tempo da consciência, através da experiência do sentimento ou do significado. Quais seriam as implicações que recairiam sobre nós se o tempo objetivo, de fato, desse conta das demandas do tempo-consciência? Como nossa vida diária seria afetada pela mudança da percepção do tempo, não mais como uma questão objetiva, mas em relação a uma conexão interior com o sentimento? Não há uma resposta específica para essa pergunta, nem uma atribuição de valor para as implicações da investigação de Husserl sobre o tempo. No entanto, podemos apontar que o tempo-consciência, ou aquele tempo que é reforçado através das flutuações do sentimento, não está entrelaçado, nem apresenta uma conexão coerente com o tempo objetivo, ao qual a experiência diária da vida tornou-se atrelada. De qualquer forma, o tempo objetivo é impulsionado por um objetivo socioeconômico, que permeia as estratificações do trabalho, da produção e da matemática que calcula o fator da acumulação da riqueza, como resultado da medida de tempo, experienciada pela sociedade moderna enquanto sequência natural de fatos. O mesmo tempo objetivo atribuído aos resultados ligados à perspectiva do estado moderno, que relaciona e administra as correntes do rio (como mencionado no caso do Rio Doce, no subcapítulo 2.2.1).

Outro ponto de vista contraditório, ao refletirmos sobre as percepções de tempo, diz respeito à produção de continuidades e descontinuidades, dentro do processo histórico que se insere em uma linhagem do tempo cronológico. Associar eventos de uma mesma ordem possível cria uma série de continuidades (LATOUR, 2013). Por outro lado, essa série de continuidades tem o potencial de estagnar a hipótese de tais ordens terem sido fabricadas dentro da percepção ocidental de tempo, e qualquer descontinuidade de eventos requer uma análise investigativa profunda, levando a exaustão da cronologia a um dilema social. Este último pode tomar o rumo de uma relativização dos discursos, podendo, eventualmente, professar uma “falta de interesse na história” (FABIAN, 1983, p, 75, tradução nossa).¹⁷ Se a história pode ser desmembrada em fragmentos de narrativas, então há uma gama de possibilidades capazes de trabalhar no reconhecimento de múltiplas e complexas temporalidades. O dilema social será

¹⁷ “Lack of interest in history”.

acessado apenas se a análise abordar uma perspectiva da complexidade da realidade capaz, não apenas de dismantelar a cronologia fora da universalidade, como também de atingir uma compreensão de que

Quando se chega por vias empíricas – racionais a contradição, isso não significa um erro, mas o atingir de uma camada profunda da realidade, justamente por ser profunda, não encontra tradução em nossa lógica (MORIN, 2015, p. 68).

Uma investigação profunda do tempo torna impossível a racionalização da questão. Esse é o momento em que a complexidade de nossas percepções da realidade chega a um exagero, em que o segredo e a discrição transgridem a ordem cronológica, não só por não poder ser verdadeiramente atingida, mas devido também ao fato de que nenhuma tradução pode ser conduzida a tal lógica. O entendimento do tempo, doravante, deveria originar-se de significados complexos e múltiplos, transbordando a narrativa lógica da história, através de noções perceptivas da realidade, capazes de guiar as experiências diárias da vida.

A aniquilação da ação individual no processo historicizante anuncia-se como uma brecha, em meio à sistematização da história ocidental. Ou seja, a exclusão do poder de criar subjetividades levou a história a outro dilema (SAHLINS, 2006). Quando diante do processo de ação e conscientização individuais, o sujeito surge como uma força narrativa, dessa forma, uma descontinuidade é produzida por ele, ao atribuir símbolos, visibilidade e valores a novos modos de existência. Segundo Sahlins, “o paradoxo da história reside no diálogo de diferentes registros, começando com a motivada expressão de coletivos em indivíduos, de categorias em práticas, de estruturas em eventos” (2006, p. 264).

Por exemplo, a 3ª *Bienal da Bahia* colocou todos os registros dos arquivos técnicos em diálogo com as investigações e movimentos culturais liderados pelo grupo de artistas e curadores convidados a participar do evento. Um dos mais importantes movimentos consistiu na atualização da informação sobre o mal-entendido institucional, ao mesmo tempo que tratou e reteve artefatos da cultura, tornando-os apreensões e descontinuidades da realidade. O diálogo com os arquivos locais permitiu uma nova pesquisa a nível de imaginários palimpsestos de memórias, de criações, de ruínas e de construções. Nesse contexto, para lidar com o paradoxo sobre como a cultura tem sido inscrita na história e na modernidade, a ideia não foi atribuir um novo significado ou apagar a captura em si, mas entender os efeitos do entrelaçamento, do desvio e das brechas, na maneira como os arquivos, em diálogo com ações no presente, podem

extrapolar uma ordem cronológica da realidade, produzindo conhecimento, experiências, autodeterminação e, acima de tudo, emancipação histórica, de forma complexa.

O projeto de modernidade consiste em uma série de forças operando em termos de especificidades e inflexões históricas estruturais (RICHTER, 2011). Os paradoxos da modernidade, enquanto isso, operam como cordas de combate de um “redemoinho de perpétua desintegração e renovação, de lutas e de contradições, de ambiguidade e de angústia” (BERMAN, 1982, tradução nossa) experienciado em termos de alinhamentos cruzados, organizados dentro do eu e na exterioridade da ordem da vida.¹⁸ O fato de a modernidade não poder ser plenamente vivida evoca metáforas de decepções e de reparações. As cenas de engolfamento, como coloca Denise Ferreira da Silva, ancoram estratégias institucionais de intervenção, que obliteram qualquer manifestação que aconteça fora do escopo do *nomos* universal (2007). Cenas de engolfamento ou de enredamento, em que os sujeitos modernos residem, trespassam a vida diária e as reuniões culturais locais através de estratégias envolvendo distorções da realidade, ao metaforicamente encobrir mundanismos de liberdade com imaginários instituintes de unidade. Os aspectos das decepções e reparações emergem de um preenchimento constante da lacuna estabelecida entre as expectativas nacionais, no sentido de concretizar um projeto e as próprias práticas locais de cultura, que nem sempre coincidem com esses imaginários impostos. Variantes de questões ontológicas em marcha, lado a lado com as cenas de engolfamento, conformam o papel católico no projeto moderno, que infixa uma autoconvicção de culpa concomitante, tanto histórica quanto subjetivamente. A fabricação institucional das subjetividades passa pelos dogmas do “bem” e do “mal”, aplicados à natureza das coisas e, conseqüentemente, à avaliação da cidadania.

A culpa não perpassa, exclusivamente, os integrantes ativos da igreja católica, mas a maneira como essa angústia se inseriu na construção nacional dos sujeitos modernos, como um mecanismo internalizado, dissimulado e contrafactual, relacionado à arbitragem da liberdade. A inflexão da culpa, enquanto elemento intrínseco à modernidade, se impõe como aspecto liminar da liberdade ou da autodeterminação. Ela perpassa, porém, um lugar de sutileza tortuosa, por vezes em nome do dever, por outras, em nome da luta contra o “mal” e, em outras, em nome de uma entidade maior chamada estado-nação, cujos próprios poderes posicionam em um nível de divindade suprema.

A presença da culpa na vida diária, instituída por regulações sutis e dirigidas por instâncias nacionais, se sobrepõe à autodeterminação, ao engolfar as atitudes de reflexão, de

¹⁸ “Maelstrom of perpetual disintegration and renewal, of struggle and contradictions, of ambiguity and anguish”.

transcendência e de criatividade, conduzidas pela inoculação de uma dormência massiva. Uma dessas estratégias está relacionada à obliteração dos ritos e símbolos que englobam as práticas ancestrais da experiência da vida e que, na verdade, operam de forma gradual, em meio às fricções dos sujeitos modernos. Temos, então, a moralidade coletiva colocada em escala institucional e operando em diferentes instâncias entre os sujeitos modernos. Ela compõe, portanto, a violência epistemológica contra a falta de reconhecimento, à luz de múltiplos conhecimentos, temporalidades, da territorialização e da emancipação simbólicas.

Dito isso, há uma pressuposição de que todos os humanos são agentes conhecedores, tanto construídos, quanto condicionados, ou limitados, através de suas próprias ações no mundo social (GIDDENS, 1981). No entanto, podemos não apenas adicionar um outro lado da mesma moeda, como podemos criar uma série de visualizações, através de uma miríade de lados aclarados, gerados pela ação de lançar a moeda no ar. As possibilidades tornam-se infinitas, através da resolução de contradições e binaridades, em um movimento conspícuo, consentido e consciente. E em todas as direções, absolutamente. Segundo Henri Lefebvre,

Todo movimento é contraditório, pois sem uma contradição imanente nada pode se mover. O movimento é em si uma contradição e a contradição impulsiona o movimento. A unidade é fluida e é causa do movimento. O Tornar-se é portanto a realidade suprema, exigindo uma análise infinita, cujos primeiros momentos são a Existência e a Inexistência, a identidade e a contradição (LEFEBVRE, 2009, p. 28, tradução nossa).¹⁹

Os aparatos da verdade, mantidos pela racionalização institucional fundamental, conformam a internalização do ritmo imbricado na existência aforística. O ritmo da vida passa a ser mediado por uma “comunidade ilusória baseada em conexões existentes” (LEFEBVRE, 2009, p. 59, tradução nossa)²⁰, que domestica a suposição da liberdade e da subjetividade partilhada, em direção à absolvição, a alguma *raison d'être*. Ainda assim, o ritmo institucional da realidade entra em um circuito enredado em um imaginário espiralado do tempo, do tempo-objetivo e do espaço, fronteiras nacionais, cujo ponto inicial e final traduzem o brio do estado-nação. Se o ponto inicial e final da vida é mediado pelo estado-nação, então é o movimento de veemência que encontra uma fissura de continuidade. A brecha é traduzida por uma compreensão e uma consciência coletivas de que, apenas através da ação, a espiral sairá da

¹⁹ All movement is contradictory because without an immanent contradiction nothing can move. Movement is itself a contradiction, and the contradiction propels the movement. Unity is fluid and a cause of movement. The Becoming therefore is the supreme reality, necessitating an infinite analyses whose first moments are Being and Nothingness, identity and contradiction.

²⁰ “Illusory community based on existing connections”.

escravidão. A ânsia pela emancipação, impulsionada pela consciência de uma miríade de palimpsestos da convivência, reivindica a libertação. O encantamento ditado pelo ritmo da vida institucional vê a brecha através de um movimento exterior às expectativas absolutistas. A universalização enquanto pensamento absoluto e herdado sofre fissuras provocadas por simples ações diárias de qualquer natureza que, conscientes de sua existência, encontram a verdade em sua relação, constituindo, portanto, um sussurro universal de entidades.

Se a simples ação deixar de ser local para tornar-se única, diante da espiral universal, então a universalidade, como sugerido pelo pensamento ocidental, torna-se uma responsabilidade. Se o tempo-consciência imbricado na ação de viver pode ser entendido através da atualização da existência diária, então as medidas cronológicas ocidentais deixam de estar em consonância. Se a liberdade pode ser entendida fora dos escopos das fronteiras territoriais e através da práxis emancipada da subjetividade individual, então os dispositivos de captura do estado-nação deixam de conformar um conteúdo reproduzível internalizante. Se as visões inflamadas pelo crescimento da miríade de conhecimentos de palimpsestos forem expostas a uma observação mais atenta, então a inteligibilidade da vida passará a ser conferida pela própria existência do ser e do sentir. Enquanto isso, as contradições representarão um prurido de melhorias, de dialéticas e de comunalidade, não através do pensamento herdado, mas através do ápice conspícuo, culminando, assim como, impedindo qualquer depreciação da existência. O raciocínio da vida está ligado à ação no movimento presente da vida, não a uma citação histórica.

Ao mesmo tempo, o reconhecimento de conhecimentos múltiplos restaura o equilíbrio simbólico da realidade, alienígena aos escopos da norma institucional, ao invés de funcionar através de um imaginário coercivo, em voga no projeto moderno (DURAND, 1993). A modernidade, através da produção do tempo e do espaço dos estados-nação, não é capaz de alcançar total plenitude em seu projeto sem a produção de um imaginário, assim como de um platô de verdades segregadas, que se conecta com a maneira como a gestão das pessoas funciona, através de moções de homogeneização e de influxo dos sentidos partilhados, atribuídos à veracidade. Essas moções dependem da produção da informação, em que uma linguagem comum é empregada para partilhar aquela que é imposta como história partilhada. A produção dos imaginários acontece no nível das instituições, como as escolas, as universidades, os museus, os meios de informação e propaganda, assim como dos estabelecimentos públicos, em um esforço conjunto. No entanto, a homogeneização massiva em símbolos nacionais ultrapassa os domínios do mistério, intrínsecos à representação

simbólica da vida e intimamente conectados a aparências cosmológicas, cuja lógica não pode ser entendida como mera questão expositiva.

Castoriadis aponta para um “ponto de origem imperceptível” (1987, p. 369, tradução nossa).²¹ De forma um pouco mais elaborada, o ponto de origem imperceptível, referente à inscrição dos indivíduos na história institucional ocidental, marca igualmente a interseção da contradição. O dilema da produção do tempo e do espaço recua para esse ponto de origem, em que duas ações podem estar na liminaridade da intervenção: (a) continuar reproduzindo estratégias de dissimulação, com o objetivo de manter os pilares institucionais de tempo e espaço, mesmo que através de uma modalidade perpétua de conhecimento axiomático herdado e da autoalteração estratégica (CASTORIADIS, 1987); ou (b) repentinamente dilatar e expor as contradições fundamentais, em um impulso rumo à emancipação partilhada. Dentro da segunda perspectiva, a meu ver, para atribuir coerência aos horizontes decoloniais, torna-se indispensável um trabalho e uma pesquisa persistentes sobre as contradições da produção ocidental do tempo e do espaço, relacionada à produção das subjetividades modernas, com base no progresso. A tradução dessas contradições, em termos de práxis e de comunalidade, pode representar as brechas necessárias para localizar o perceptível.

2.2.3 – Coerência em Horizontes Decoloniais

Cada canto é um palimpsesto. Todas as coisas estão em constante construção, desenvolvimento e processos de destruição. Os palimpsestos também são as memórias que vivem no inconsciente daqueles que vêm e agregam significado a uma ruína, a uma estrutura, a uma situação. Além disso, é a memória viva que conforma aquilo que pode significar a existência de reminiscências ancestrais, de estruturas de gênese ou do desenrolar de situações espontâneas. Memórias nunca cessam de deslocar-se e realocar-se, lançando-se à deriva. E os palimpsestos, uma vez que convergem a reunião do tempo e do espaço, escondem finalmente sua força, através dos assentamentos de memórias em curso.

Essa é a jornada do visível e do invisível, que é revelada ou encoberta, conforme a escrita e a narrativa, enredadas entre si, respondem ao movimento da construção de múltiplos conhecimentos temporários ou dissolvidos. Dissolvidos com o objetivo de ganhar nova tração,

²¹ “Unfathomable point of origin”.

em meio ao movimento e a atualização dos laços. Ou seja, os traços palimpsestos revelam aquilo que se mostra sob a luz dos olhos, em termos de questões, e aquilo que se mostra dentro dos domínios do significado, em termos de discursos, de vozes e de ecos.

A dilatação e a exposição das contradições repousam em ranhuras e arranhões deixados pelos palimpsestos, cujos traços representam brechas. Esses traços constituem brechas, porque reforçam aquilo que foi apagado, aquilo que foi marcado. Observá-los remete à ação de observar um passado escondido, que não chegou às linhas de frente, ou que foi negligenciado. Ler entre as linhas significa não aceitar aquilo que foi imposto aos nossos olhos, promovendo uma observação mais profunda, revelando, finalmente, o que foi descoberto. Ler entre os traços de palimpsestos requer ações que não aceitam verdades eminentemente estabelecidas, mas que vão na direção de ações que inundam um imaginário da universalidade ocidental, entregando-se à veracidade das vozes, dos gestos e da ancestralidade, na medida do deslocamento histórico involuntário dos corpos. Não obstante, a captura e o desenraizamento dos corpos não significam a inexistência de ação. Pelo contrário, eles deslocam o centro das práxis, retirando-as de sua atividade coletiva e direcionando-as para o reconhecimento interno de um instrumento gestual e lânguido. Os palimpsestos geracionais do movimento reconhecem o segredo, cuja revelação recai sobre uma confiança coletiva. Apenas através da confiança a veracidade retornará aos domínios do significado, da relação e da conectividade. Entre os traços das brechas de palimpsestos, um passado institucional histórico partilhado torna-se a espontaneidade de uma comunidade partilhada no momento presente, em que, ambos, passado e futuro, tornam-se igualmente reverberações do mesmo momento presente.

Parafraseando a afirmação de Michelle Perrot (2015), em uma de suas palestras, tudo que sabemos, tudo que julgamos saber e tudo que esperamos saber não significa absolutamente nada, em comparação aos oceanos e oceanos do esquecimento. Portanto, é possível assumir que a historicidade da história ocidental depende da afirmação e da seleção do esquecimento compulsório. Isso não se deve apenas ao comprometimento dos historiadores com a dissertação sobre modos específicos de estruturas sociais e de indivíduos, mas também ao fato de que as histórias não estão qualificadas para que sejam completamente apuradas em seus escritos, suas cartas ou seus contos. Além disso, o ato de apurar a história e as histórias ocidentais não segue o curso do desdobramento social e coletivo, através de outros meios de inteligibilidade que estariam, por exemplo, sob a égide de rituais e de contrad deslocamentos. Nesse caso, é possível compreender as noções de palimpsestos como “traços de atividades múltiplas e sobrepostas, durante períodos variáveis de tempo, e como a supressão variável de traços anteriores”

(LUCAS, 2005, p. 37, tradução nossa).²² Consequentemente, a produção do conhecimento também deveria alcançar abordagens mais amplas e sociais da inteligibilidade. Nesse sentido, como podemos entender o significado da inteligibilidade, aplicado a diferentes mentalidades? Portanto, é possível dizer que a exata totalidade dos fatos que reúne todos os traços de reminiscências, como as memórias atreladas a uma miríade de palimpsestos, pode nunca se tornar completamente inteligível ou bem conhecida, através de apenas um arquivo histórico. Resta tornar compreensível, perceptível, a coerência de cada traço e de cada memória, elementos que somos capazes de manter e de transformar no florescimento de um conhecimento inteligível.

A conquista de um palimpsesto decolonial almeja aquilo que é extrínseco à produção ocidental do tempo e do espaço, tornando visível, não apenas a existência dos corpos, mas a complexidade conectada ao surgimento e ao declínio das contradições, resolvidas pelo movimento conspícuo de atitudes gestuais e vocais e traduzidas na coletividade de ecos infinitos, ou seja, em infinitas possibilidades de ver e sentir.

A evidência da coerência, dentro dos horizontes decoloniais, pode ser analisada em termos de atenção e afeição, através da coesão da vida, em suas constantes reverberações de veracidade e não de uma verdade derradeira. Em suas discussões, Paul Ricœur associa o lapso ou lacuna de tempo a um procedimento de separação entre a existência, adquirida nos domínios do nascimento, e o desaparecimento, ajustado em termos de morte. Esse processo está relacionado à recorrência e à apreciação do cuidado, ou da ação de cuidar, visando à restituição da vida subjetiva, em consonância com a dignidade inerente, aplicada ao básico da existência. Segundo o autor:

Será apenas através da conexão com a problemática do Cuidado e de investigações legítimas, centradas no conceito de ‘conectividade da vida’, que poderemos restaurar a dignidade ontológica referente às noções de alongamento, de movimento e de autoconstância, alinhadas à constância, à mudança e à permanência das coisas presentes, através da representação ordinária do tempo (RICŒUR, 1988, 72).²³

²² “Traces of multiple, overlapping activities over variable periods of time and the variable erasing of earlier traces”.

²³ “It will only be by connecting to the problematic of Care the legitimate investigations centered on the concept of ‘connectedness of life’ that we shall be able to restore to the notions of stretching-along, movement, and self-constancy their ontological dignity, which the ordinary representation of time places in line with constancy, change, permanence of things present-at-hand”.

Pode não ser através de uma contextualização honesta que iremos interpretar esse excerto, mas através de uma verdadeira transcendência de caráter. No entanto, a orientação do tempo, junto à perseverança do ser, deve estabelecer o ritmo do surgimento e, como consequência, da emancipação. A noção do tempo compartilhado e comum também alinha a coletividade, no sentido de construir o ser em atitudes relacionais, assim como dentro dos domínios do movimento, ao mesmo tempo que encara os desafios e as possibilidades do rompimento enquanto meio definitivo de ação e de intervenção. A temporalidade partilhada pode ser encontrada no escopo da representação simbólica que “serve para manter essas relações sociais em um estado de coexistência e de coesão” (LEFEBVRE, 2009, p. 32, tradução nossa).²⁴ Por exemplo, a ritualização da vida diária, em correlação com a ação comunal, estabelece uma constância de unidade que pode ser experienciada no nível do tempo-consciência, da espontaneidade, da improvisação e da conectividade.

Tornar a vida coerente, essa é a questão e o desafio. Como podem os traços de palimpsestos decoloniais cooperar no sentido de conferir coerência a novos modos de ser, de sentir e de representar a vida em sua essência? Pois, se olharmos a produção do tempo e do espaço das instituições ocidentais, dentro de suas contradições centrais, talvez ela não demonstre coerência em si, mas certamente irá demonstrar ordem. Ao mesmo tempo, a organização da vida na ordem institucional assemelha-se e estabelece a busca pela felicidade, assim como o processo de crescimento, que é transposto e materializado através dos escopos do consumo e da acumulação de riqueza. Nesse sentido, como novos modos de sentir e de ser podem desligar-se dos mesmos resultados ocidentais, se seu surgimento também está imbricado na mesma modernidade? Eles respondem, ao menos, à mesma modernidade, de forma voluntária ou não exatamente. Essas questões devem circundar o crescimento de uma consciência mais ampla sobre os contextos e as temporalidades em que os horizontes decoloniais são mais apreciadas, em termos de intervenção e conquistas.

Os oceanos e oceanos do esquecimento, narrados por Michelle Perrot, traduzem os traços de palimpsestos perceptíveis, não-apurados na transmissão da vida, através da captura de expectativas fragmentadas, relacionadas a ondas que cessam de bater. Os oceanos e oceanos do esquecimento selecionam, portanto, as experiências não-apuradas de uma modernidade aprisionada. Muitos são o número correto de recorrências envolvidas no processo de aquisição daquilo que o testemunho das águas profundas não dará conta ou poderá corroborar.

²⁴ “Serves to maintain these social relations in a state of coexistence and cohesion”.

Os oceanos e oceanos do esquecimento repousam em meio às nuances da terra batida que transcenderam à travessia, ao mesmo tempo em que declinaram os segmentos do fluxo. Se o reforço dos traços palimpsestos estiver à altura de traçar o esquecimento, então o mergulho ou o nado parecem ser ações apropriadas. O trabalho confiado a movimentos conscientes ou inconscientes ditaria, portanto, a busca pela profundidade mais difícil de traçar. Onde, então, encontrar o não-traçável, se não nas águas mais temidas? Onde, então, encontrar o não-traçável, se não sobre a terra batida mais difícil de acessar? Onde, então, encontrar o não-traçável, se não através do gesto interior mais selvagem? Os únicos movimentos que nos foram sempre devidos são aqueles que vêm do hábito, não do aprendizado. Os oceanos e oceanos do esquecimento também se dissolvem em meio às águas que não irão dizer ou verificar palavra alguma. No entanto, as ondas que geraram cada movimento internalizam e performam as reverberações que remontam aos traços de um caminho já percorrido um dia. Embora não escolhido.

A recorrência espiralada da produção ocidental da subjetividade conduz as autoalterações imperativas, que mantêm seus ciclos de temporalidades dominantes. Por outro lado, o movimento espiralado escapa à lógica, inscrevendo-se no movimento das ondas, que não nega ou confirma a travessia, apenas sinaliza a contradição perpétua, ditando alterações ao longo da trajetória da experiência. “Contradições são falhas sísmicas estruturais que tendem a produzir agregação de conflitos” (GIDDENS, 1981, p. 238, tradução nossa)²⁵, refletindo de outra maneira, a chave para as contradições, encontra-se nas ondas sísmicas contraestruturais do movimento, localizadas nos oceanos e oceanos do esquecimento, onde subjetividades reprodutivas são inadmissíveis. A agregação de conflitos traduz, conseqüentemente, as forças presentes na negociação da liberdade e na existência, através dos domínios e da afeição da vida diária.

O que surge das brechas de uma realidade fragmentada dá luz à nuance, à liberdade, à carne e aos ossos, assim como ao acesso à criação e, portanto, à *poiesis* instigada pelas ações de reforço da delicadeza da existência. Um impulso de uma imaginação transradical que permite que a interioridade da vida promova uma tomada de consciência. O apotegma da veracidade. Um etos que atravessa para além das dimensões da ciência, apenas para encontrar sua essência nos ritmos dos rituais retirados de um sistema cronológico de existência. Quando vagamos em meio às dimensões teóricas dos horizontes decoloniais, nossa motivação vem da expectativa de transformação. Nem tanto no sentido de perturbar e implodir os alicerces das convicções ocidentais, mas para estremecer a verdade que elas associam a seus próprios

²⁵ “Contradictions are structural fault-lines that tend to produce clustering of conflicts”.

alicerces. O fardo dos pilares ocidentais repousa no ponto imperceptível da origem, que remonta ao passado simples dos eventos. Enquanto esses pilares reproduzem a vida aforística, o ponto inicial da veracidade deve ao presente a experiência da vida, independentemente de seus fantasmas. Além disso, sempre que trazemos esse ponto de partida para o presente, ele irá, inevitavelmente, ditar e mascarar a ação partilhada, mas a práxis e a recorrência das atualizações é que irão sugerir a continuidade das vidas.

Por exemplo, a recorrência dos oceanos e oceanos do esquecimento, desprovidos de um único ponto de partida, recua sua própria essência para seu estado de totalidade, que não é universal e que não é local. Ela continua simplesmente, em um movimento conspícuo. Nesse sentido, as contradições não toleram a revelação ou o engolfamento, uma vez que o movimento constante da vida envolve o ritmo do todo, em meio à consciência e não ao congelamento de suas ações em autoalterações de dissimulação. Passado é passado. Um lugar de veracidade não tem ponto de partida, exceto o lugar da práxis.

Se a coerência se encontra no limiar da sociabilidade, então ela se torna a consciência de seu fazer, internalizado nas práticas e na reflexão do tornar-se. Prática essa ligada ao fato de seguir um movimento coletivo de muitos fatores, eventos, temporalidades e espontaneidades entrelaçadas. Reflexões, não exclusivamente sobre as dimensões do pensamento e do pensar, mas relacionadas ao espelho, ao eco, ao inflamar e ao irradiar, que também incluem as dimensões do tornar-se. É através das reverberações e dos múltiplos processos em marcha que as subjetividades relacionadas a indivíduos e a coletividades ancoram, não as identidades e representações de base não-institucional, mas as expressões de veracidade da existência.

Inconclusos, esses processos de subjetividades podem mergulhar nos oceanos e oceanos do esquecimento, apenas para encontrar suas conexões dentro dos traços palimpsestos, interrupções de um passado histórico partilhado. No entanto, estão imbricados na infinidade das criações, das possibilidades e dos agenciamentos permitidos pela consciência da existência. É indispensável permitir o surgimento perpétuo de “núcleos éticos e míticos da humanidade”, elementos que possibilitam a persistência da vida em seus próprios fluxos vitais (RICŒUR, 1965, tradução nossa).²⁶ A coerência dos horizontes decoloniais repousa na confiança, na responsabilidade das ações, no reconhecimento dos múltiplos processos de tornar-se e nas subjetividades prestes a aprender maneiras de olhar, de sentir e de discursar que, de outra maneira, seriam impostas.

²⁶ “Ethical and mythical nucleus of mankind”.

2.3 – AS FRONTEIRAS NOS MOVIMENTOS ARTÍSTICOS

As fronteiras das subjetividades na iminência de movimentos artísticos, relacionados tanto à produção quanto à performance da relíquia cultural, podem nos dar a chance de remover as metáforas cartográficas institucionais, estabelecidas através da emancipação econômica e política, assim como em termos de fortalecimento das leis, que funcionam como processos limitadores do reconhecimento da emancipação artística, social e intelectual, exterior aos domínios institucionais.

A princípio, deveríamos começar a refletir sobre o entrecruzamento de interpelações de subjetividades, que não apenas desafiam a instituição enquanto produtora do conhecimento, mas restauram a agência e o desmembramento das fronteiras, ambos apoiados por fronteiras imaginárias e físicas. Essas questões são levantadas e discutidas com o objetivo de abrir espaço para a improvisação artística e para desenvolvimentos sociais emancipatórios. A função poética da cultura, em seu movimento sincero, restaura o fluxo, a rede e a criatividade, como resposta para ações imediatas e para desvios vitais. A função poética dos movimentos artísticos depende da introdução de descontinuidades (LATOURE, 2013). Descontinuidades são brechas que afetam a ordem cronológica, enquanto imposições espaciais normativas sistemáticas e enquanto possibilidades de ocupação. Fato que pode ser levado a qualquer esfera da sociabilidade, associada à ruptura e à resistência contra uma dissimulação sistemática dos eventos. Não obstante, quando pensamos sobre o termo “moderno”, ele representa a consciência de um tempo comparado a um passado conhecido. No entanto, o termo torna-se a-histórico, quando empregado a múltiplas consciências, desconectadas de diferentes periodizações ou temporalidades.

Na verdade, a consciência da modernidade “libertou-se de todos os períodos históricos específicos”, caindo, conseqüentemente, em uma ideia ligada ao absoluto, no sentido de universalidade (HABERMAS, 1987, p. 4, tradução nossa).²⁷ Por essa razão, para inscrever a descontinuidade como brecha e para engajá-la no entremear da história e das continuidades espaço-temporais ocultas, é preciso costurá-la de outra maneira: tornar a sistematização ocidental uma abstração que engolfa aquilo que é externo a sua própria ordem. Nesse sentido,

²⁷ “Freed itself from all specific historical times”.

temos ações direcionadas à necessidade de subverter as manobras que desativaram as batidas da vida. Os ecos das vozes, inadvertidos dos fracassos ou das derrotas históricas, estabelecem o ritmo e a forma da correlação e da contemporaneidade.

2.3.1 – A Transversalidade Poética

A mediação do tempo cruza a realidade de forma diferente entre tradições orais e escritas. Isso significa que a continuidade de cada uma dessas ações é concebida a partir de percepções distintas de tempo e espaço, sendo desenrolada pelos efeitos relacionados à forma como essas culturas são interpretadas e entrelaçadas. A interpretação faz a mediação do tempo. Portanto, o movimento que reconhece realidades também se dissipa em meio à convenção memorial da representação, no momento do acesso a ambas as tradições, ou da localização da interlocução que ocorre durante a ação, ou da transfiguração das figuras em questão, ou da justaposição de linguagens, ou até da complexa amálgama que revela os aparatos das referências de bases mais longínquas e profundas, operando de forma concomitante, tanto na oralidade quanto na escrita. O primeiro passo para reconhecer a função poética de movimentos culturais seria a atribuição de subvariedades de possibilidades a um sistema flutuante. Por exemplo, o imaginário sugerido por André Malraux (1965), em que ele compreende a necessidade de transformar o museu em uma instância desprovida de paredes alicerces e facciosas. Transversalmente, na concepção de Malraux, a construção de registros imaginados lida com a reprodução fotográfica de trabalhos artísticos enquanto instrumento organizacional. Nesse sentido, a arte torna-se uma “essência ontológica criada, não pelos homens em suas contingências históricas, mas pelo Homem em sua origem” (CRIMP, 1987, p. 51, tradução nossa).²⁸

Pelo homem (ou mulher), no limiar daquilo que faz sentido para eles, assim como da busca por suas próprias construções simbólicas. Sem mencionar que outras vozes ativas também podem discutir e contribuir para a construção desse imaginário, relacionado a um conceito mais acessível de museu, no sentido de práticas artísticas coletivas, assim como podem incrementar alianças, ao admitir e legitimar outras linguagens, tecnologias, cores e formatos,

²⁸ “Ontological essence, created not by men in their historical contingencies, but by Man in his very being”.

que podem vir a caracterizar futuras obras de arte. Por exemplo, essa ação pressupõe que as limitações do museu, não apenas se sobrepõem, mas também encontram continuidade em tudo aquilo que, culturalmente, surge fora de suas dimensões. Ela reverbera o significado fora das críticas de curadoria. Ou ainda, ela pode ser tanto propelida quanto desafiada por esse movimento comunicativo das culturas. Além disso, reduzido a suas próprias paredes, o museu carece de temporalidade, atribuindo uma apreciação a-histórica a correspondências sociais correntes.

Do outro lado do escopo, a arte deveria ser cumprida "enquanto transformação do pensamento em experiência sensorial da comunidade" (RANCIÈRE, 2004, p. 44, tradução nossa)²⁹, ou seja, não como dimensão a-histórica, presa na armadilha da expectativa universal, mas inscrita na forma como a sociabilidade também pode ser forjada pela experiência sensorial, que entrecruza e desafia o pensamento, em sua jornada solitária. Portanto, práticas artísticas, inscritas na sociedade circundante que elas sustentam, têm necessariamente em sua essência um alcance político. Tendo as intenções papel ativo ou não, o alcance político da arte na sociedade depende simplesmente de variações relacionadas ao acesso. Se "uma das propriedades virtuais da imagem é seu poder de conexão" (BOURRIAUD, 1998, p. 6, tradução nossa)³⁰, então a interpretação e o alcance encontram um momento de fricção em meio a negociações políticas. Em outras palavras, o elemento imperativo de uma imagem transgride sua própria semântica de origem, apenas para ganhar e cultivar flutuações de significado, quando em domínio público. O que pode ou não convergir com suas intenções iniciais e suas impressões sociais.

A dialética de uma agitação social incendeia os desfiles e manifestações culturais, cujas consequências sempre parecem ser improváveis ou contraditórias. De qualquer forma, são certamente inesperadas. Independentemente da dinâmica que possam circunscrever, nos momentos isócronos da ação. Elas apresentam, principalmente, essa peculiaridade improvável das estruturas opressoras não-alinhadas de poder e dos reforços constitucionais contra movimentos de contracultura. E contraditórias, devido ao desafio relacionado aos meios e às ruínas de toda constituição construída socialmente. A eterna fricção aplicada à tentativa de alinhar o tempo da ordem imposta ao tempo da consciência diária, relacionado à experiência individual e coletiva do ímpeto.

²⁹ "As the transformation of thought into the sensory experience of the community".

³⁰ "One of the virtual properties of the image is its power of linkage".

No entanto, “o tempo-consciência, através da prática social, é geralmente muito mais comum e acessível” (LUCAS, 2005, p. 77, tradução nossa).³¹ Ou seja, as repercussões das práticas, através do aspecto social da cultura, implementam as atualizações do tempo, a partir da internalização de subjetividades, na ação intermitente de ciclos comuns e sensoriais, ditados por deflexões concebíveis de uma vida cotidiana.

O alinhamento de traços palimpsestos oferece mais recursos de suporte a atos de emancipação social, que podem ser ressaltados pelas disputas de fronteiras. Se a revelação de traços palimpsestos, através de práticas artísticas, embarcasse na demonstração de um escopo multidimensional da existência, a ruptura, o desmembramento e a desconexão encontrariam uma possibilidade de fuga de sua situação de refém de uma ideia ocidental normativa de civilização. As disputas relacionadas à percepção do tempo deveriam operar a favor de um movimento conspícuo, cujos objetivos seriam conceber a “temporalização como práxis” (FABIAN, 1983, p. 88. tradução nossa).³²

Ser capaz de escrever sua própria inscrição enquanto sujeito histórico revela uma atividade de emancipação, ligada a implementações de imaginários que estão em maior conexão com realidades que ressoam veracidade. Além disso, é preciso refletir sobre inscrições capazes de alcançar compreensões prefiguradas mais complexas da vida e, portanto, menos passíveis de entrar em fricções contraditórias com a instituição nacional. Além disso, a práxis da temporalidade perceptiva pode operar como uma “trajetória autoatualizante” (SILVA, 2007, tradução nossa).³³

Os aparatos delineados pelo estado-nação incluem a reflexão entorpecida sobre a reação, ao seguir a etiqueta e as expectativas do estado. Uma vez capazes de atualizar nossos próprios imaginários, poderemos vir a ser capazes de compreender a vida enquanto processos que irão requerer, doravante, atualizações de natureza epistemológica e empírica. A inconclusão do processo de tornar-se, defendida por Paulo Freire (2011) em sua trajetória pedagógica, necessita operar na manutenção da inquietude e da motivação, rumo à emancipação da autodeterminação, através de uma confluência e uma recorrência de ações. Essa inconclusão constitui um processo contínuo de engajamento cultural perpétuo, assim como um comprometimento educacional, que visa alcançar, acima de tudo, a capacidade do pensamento independente e de uma sensibilidade comum mais profunda sobre a realidade em que vivemos. “É esse modo específico de viver no mundo sensível que deve ser desenvolvido pela ‘educação estética’.”.

³¹ “Time-consciousness through social practice is generally much more common and accessible”.

³² “Temporalizing as praxis”.

³³ “Self-actualizing trajectory”.

(RANCIÈRE, 2004, p. 27, tradução nossa).³⁴ Pois o desenvolvimento de uma orientação educacional pode tanto apresentar níveis mais altos de ações que beneficiem o pilar institucional que ela representa; ou, pelo contrário, ensinar os homens a pescar: agir, reagir e refletir sobre o mundo em que vivem, onde o comum e o sensível também integram as técnicas. A emancipação das consequências alienadoras e entorpecedoras de uma modernidade integrada requer ação.

O aspecto essencial da discussão sobre as poéticas culturais do movimento consiste em identificar a pluralidade constitutiva da cultura. Depois, é preciso começar a pensar sobre o movimento de entrelaçamento, coordenado pelas lutas ao longo da ação. Por exemplo, se a poética necessita de suporte simbólico, então o movimento “é sempre a heterogeneidade dos jogos diferentes, de lutas, de aproximações, de ambivalências, presentes na lógica constitutiva de todo o grupo” (SODRÉ, 1988, p. 72).

Para além dos domínios dos discursos, em termos nacionais ou de coletividades específicas, o movimento da cultura desafia e engaja-se nas contradições do texto, para posteriormente melhorar a si mesmo, na práxis da experiência da vida diária, como um ponto de referência de distanciamento ou de aproximação. As poéticas do movimento permitem que a transcendência alcance resultados transversais às expectativas de ordem. Resultados que só podem vir a existir dentro do curso da ação, que ultrapassa qualquer constituinte pré-estabelecido da cultura enquanto fenômeno social. A transversalidade representa as noções que retratam a forma como os espaços podem se intersectar. Espaços, no sentido mais amplo da palavra, ao mesmo tempo que descrevem as atividades do fazer humano. Espaço de sistemas de expressões, através de uma sequência não linear de eventos, que se fortalecem em dimensões infinitas de possibilidades. Espaços em que subjetividades são interpretadas e reproduzidas, através de uma matriz de referências catalisadora e cristalizadora. Espaços em que as ações se tornam transversais, devido às dimensões-infinitas das práticas e à inexorabilidade dos ciclos, que se iniciam e se concluem ininterruptamente.

A vulnerabilidade dos sistemas transversais se justapõe à fricção perpétua entre movimento e contradição, em que a arte – estamos nos referindo, nesse sentido, às práticas artísticas e às artes sociais em todas as suas formas – recorre, incansavelmente, ao lugar do ápice, que traduz o estado de estar continuamente na iminência de uma revolução.

O movimento cultural requer reflexão e ação, tanto a nível individual quanto coletivo, seja de forma consciente ou não, que lidera o percurso da autonomia. No sentido de formar e fomentar agentes que passam a desenvolver sua própria autonomia, dentro das noções de práxis

³⁴ “It is this specific mode of living in the sensible world that must be developed by ‘aesthetic education’”.

(CASTORIADIS, 1987). Ou seja, agências coletivas capazes de estabelecer sua posição culturalmente e cientes de sua própria travessia, em meio às fronteiras da subjetividade. A forma como os processos de objetificação são alocados nos movimentos transversais de práticas políticas e sociais apenas recua para o momento da equação em que a arte não é o desvio, mas a única resposta radical para uma função – ou para múltiplas funções, incapazes de convergir socialmente.

Se a arte não é um desvio, mas a resposta para um sistema em falência, então a função política da arte torna-se a revelar a violência epistemológica, dialética, humana, linear e fixativa de interseções não-apuradas. E se há interseções de práticas humanas que não estão sendo apuradas, então a dimensão-infinita de possibilidades está sendo destituída de seu direito inerente à imaginação e à existência radicais. Nesse sentido, “se a transversalidade é um gesto de desterritorialização das práticas, o limite é uma posição sem território, uma posição de trânsito” (RENARD, 2011, p. 164, tradução nossa).³⁵

Portanto, se o limite não se mantém em nenhum espaço, pois está em perpétua posição de trânsito, então a arte, enquanto desafiadora da pureza, da higienização, da beleza e da provação dos sistemas, atinge sua dupla codimensão de interseção, a de improvisação de uma transversalidade poética da vida. Esse é o espaço das práticas artísticas dêiticas, em que associações conceituais e estéticas são cercadas de ocorrências, cujos significados dependem da entidade representada e estimulada nesses contextos.

Se a transversalidade dos gestos consiste em um ato de deslocamento e desterritorialização *per se*, é possível supor, então, que a agência das subjetividades limítrofes compreende o alcance dos palimpsestos desses gestos. Que são, por sua vez, expressos através de uma dimensão-infinita de interseções, possibilidades de rebentar potencialidades de existência. Os gestos palimpsestos, entremeados nos labirintos além do tempo e do espaço, vindos de processos mediúnicos de purificação, buscam as maneiras comunicativas de arquivos corporais.

Com base na poética de Marcel Duchamp (1975, p. 138, tradução nossa), imbricado em planos estéticos, “o artista age como um ser mediúnico” que, consciente de uma prática obstinada de criação, “procura seu caminho até uma purificação/desobstrução”.³⁶ São noções de como espaços não lineares de interseção criativa cruzam-se à contradição inerente e não-apurada dos simples atos de ser e de transcender, revelando-se apenas na iminência de processos

³⁵ “Si la transversalité est un geste de déterritorialisation des pratiques, le seuil est une position sans territoire, une position de transit”.

³⁶ “The artist acts like a mediumistic being” [...] “seeks his way out to a clearing”.

inconclusivos. A ação artística da clareira atravessa dimensões-infinitas, até atingir uma esfera não ambígua, compreensível e catalisadora de uma iminência profunda, cuja conexão flutuante é estabelecida com uma libertação divina, inteligível e profana dos sentidos, em que a obra de arte surge, tomando forma, cor, significado e profundidade. Essa é a poética no momento exato em que o “regime das artes se liberta do regime ético das imagens” (RANCIÈRE, 2004, p. 21, tradução nossa).³⁷ Os canais através dos quais a purificação artística viaja são marcados pelos traços de subjetividades, cujas subvariedades de palimpsestos, em seu máximo potencial de realização, desdobram a imagética do imaginário em substâncias de práticas artísticas.

Em outras perspectivas, movimentos transversais também podem ser aplicados à hibridização das linguagens e dos modos de exibição artísticos, capazes de fomentar um “desfiar” das fronteiras entre as artes e as técnicas, ao “barbarizar a escuta e o olhar, a obra coloca em cheque o jogo social, que se desdobra e toma forma dentro do falatório que a obra suscita” (BUTEL, 2011, p. 100, tradução nossa).³⁸

O exercício de barbarizar as ações de escutar e olhar mobiliza uma ruptura de uma lógica representativa, que prevê uma distinção entre o entendimento ficcional dos fatos históricos e uma abordagem correspondente à práxis. Dito isso, é possível acrescentar que, dentro das manifestações culturais e artísticas geradas em uma comunidade específica, “é a capacidade de performance cultural que induz o autoconhecimento, a autoconsciência e a reflexividade plural que a torna política” (CONQUERGOOD, 2013, p. 13, tradução nossa).³⁹ Em outras palavras, a transversalidade poética das expressões encontra ressonância e divergência no âmago das tomadas de decisão, em que os domínios políticos tomam posição de visibilidade. Por exemplo, a ação de barbarização sensorial demanda o início de uma mobilização social que dê conta das dimensões-infinitas da interseção do fazer humano. Palimpsestos são a transversalidade bárbara do imaginário.

Além disso, os impactos sociais das artes suscitam uma enorme variedade de maquinários que também demandam, por outro lado, que sua natureza essencialista seja colocada em perspectiva (BELFIORE e BENNETT, 2008). Definições gerais e fixativas da arte e da cultura, normalmente geradas pela atividade institucional, pactuam com a proposição histórica das disposições ocidentais de arte. Na maioria dos casos, essas disposições representam acordos, nos quais a imagética do governo coincide com a intencionalidade das

³⁷ “Regime of the arts breaks away from ethical regime of images”.

³⁸ “‘Effrangement’ des frontières entre les arts et les techniques, en ‘barbarisant l’écoute et le regard, l’œuvre fait échec au jeu social, lequel se déploie et prend forme dans le bavardage que l’œuvre suscite”.

³⁹ “It is the capacity of cultural performance to induce self-knowledge, self-awareness, plural reflexivity, that makes it political”.

práticas artísticas institucionais. Estas fazem referência a práticas que são comissionadas e financiadas pelo estado, sob vários níveis de censura. O fato de acreditarmos que as artes afetam as pessoas de muitas maneiras sutis pode veicular um propósito fundamentalista radical, para os desfechos sociais e políticos esperados de uma plataforma contemplativa das massas homogêneas. Portanto, uma transversalidade poética das práticas artísticas torna-se questão urgente, no sentido de evitar que um maquinário homogeneizador de instâncias nacionais dê passos que não podem ser desfeitos.

Durante todo o curso da história ocidental das artes, o elemento da precariedade sempre esteve sob a análise e os rumores que impulsionam a interpretação. Uma das esferas de intervenção encontra-se no lugar das lutas sociais, relacionadas à representação, assim como a disputas econômicas e políticas. Em termos de legitimação estética, as esferas institucionais de intervenção estabelecem a precariedade através da conservação de limitações relacionadas à criatividade, à inovação das formas e aos meios de realização.

2.3.2 – Artístico Inerente na Precariatividade

A aniquilação da inércia social é constituída de discursos de ordem, direcionados ao desmembramento da ideia de subvariedade cultural, em meio às margens, à periferia, aos dissidentes, aos proscritos, aos subalternos, ou à medida que novas nomenclaturas do tipo forem sendo reinventadas. A inscrição da diferença cai, quase sempre, do mesmo lado da cerca social. A aniquilação da inércia social consiste em uma metáfora que opera na destruição de equívocos relacionados à forma como a inércia é construída na sociabilidade. Uma vez que as tentativas de reforço da inércia social são geradas pela mesma distribuição de financiamento, quase sempre de maneira seletiva, por parte das instituições. A aniquilação da inércia social consiste na aniquilação da visão equivocada de que movimentos artísticos cessam de agir, quando confrontados à precariedade. O que leva a uma visão utópica de que a criatividade existe, única e exclusivamente, se bem financiada e bem localizada, em referência a padrões estéticos ocidentais.

Inversamente, a aniquilação da inércia social é inerente à performance dos corpos, que realça o domínio artístico da vida diária, independentemente da precariedade. Essa última surge do fato de processos inconsistentes, relacionados à subjetividade moderna, nem sempre

coincidirem com a concepção pré-estabelecida de sujeitos nacionais. Ela aponta, no entanto, para uma fricção que permite que a instância nacional aja sobre um direito legal referente, sem dúvida, a avaliações e apreensões subjetivas.

Com o objetivo de induzir a cidadania privilegiada, meios sutis, relacionados a justificativas legais, são utilizados pelo interstício de processos históricos, gradualmente definidos pela constituição, durante a empreitada colonial. Esses meios sutis recaem sobre a necessidade conspícua de moldar estratégias de criminalização racial e social, através de palavras da lei. O modelo de constituição opera, no entanto, não através da exposição da raça em si, mas através do tecido de procedimentos e emendas que produzem a ilegalidade, a desinstitucionalização e a imoralidade entre as comunidades raciais. Livre de todas as responsabilidades, essa contingência recorrente gera a ideia de que efeitos colaterais são necessários para a manutenção da jurisdição do resto homogeneizante.

A demarcação e o reconhecimento oficial das comunidades *quilombolas* podem ser tomados como exemplo. Uma vez que as comunidades se tornam nacionalmente autorizadas, surge uma expectativa de subordinação dos *quilombolas*, que congela e aniquila sua liberdade de movimento nos espaços públicos. Qualquer ação de insubordinação recai sobre a imposição da criminalização generalizada de qualquer comunidade, em absoluto, identificada como tal. A diferenciação é visível, mas foi escondida pela indizível imposição histórica de uma fórmula racial. O emblema da cidadania nacional torna-se fugaz, sob variadas condições precárias de vida, definidas por diferentes julgamentos sociais, políticos, econômicos e culturais ocultos. O emblema da cidadania aniquila as relações cosmológicas híbridas que interviram durante a desterritorialização do mundo. E continua a fazê-lo sob nomes e pretextos reinventados.

A precariedade, portanto, segue o comando institucional, que opera na implementação de forças e imaginários, que irão funcionar como infixo da diferença e como mal-estar das relações sociais em toda a nação. Essas não são palavras exclusivas das constituições. Essas são brigadas treinadas e oficiais, capazes de performar e agir de acordo com as promessas de uma constituição higienizada. A provisão da precariedade é reforçada por mecanismos de controle que encapsulam manifestações coletivas. Mais que representante da indiferença governamental, ela está imbricada nas regulações nacionais que mantêm e reproduzem a inércia social, nas mesmas margens. Ao mesmo tempo, a objetificação histórica dos cidadãos sempre emerge enquanto identidade racial, peças decorrentes da inscrição e da internalização como tal (SILVA, 2007).

Nas palavras de Homi Bhabha, ao discutir a localização da cultura, temos:

A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma complexa negociação em curso, que pretende autorizar hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica [...]. Os engajamentos fronteiriços da diferença cultural podem ser tão frequentemente consensuais quanto conflitais. (BHABHA, 1994, p. 3, tradução nossa).⁴⁰

A transformação é consensual, pois a diferença cultural é mais que um rumor, ela é visível nos contornos das cidades. Enquanto o consentimento mútuo tem um papel social, a diferença cultural tem suas raízes para além das implicações do cometimento institucional com a mudança e com seus propósitos. O aspecto conflituoso da diferença aparece apenas como ponto de vista secundário, em que as decisões podem já ter sido tomadas. A precariedade emerge, sutil e repentinamente, no âmago das instituições nacionais, assim como em meio às articulações das culturas, baseadas em processos de hibridização, que distanciam, mais do que emancipam, as práticas da vida diária das dimensões simbólicas da transculturação. Ao inserir imaginários relacionados a atrasos desenvolvimentistas, as regulações nacionais institucionalizantes fazem com que a subjetividade conforme noções de mérito social, ao invés de explicitar a forma como os aparatos de captura enredam iniquidades fundamentais, em que as relações sociais foram estabelecidas e atualizadas, em termos de dominação hereditária, antes de mais nada.

A precariedade não entra para os domínios de potenciais sociabilidades prestes a se transformar, mas frequentemente esbarra na escória das portas dos fundos das relações sociais. Nesse sentido, o aspecto relacional, inscrito em diferentes imagens de sociabilidade, enquadra a maneira como a cultura torna-se fragmentada, dentro dos domínios das instituições nacionais.

O mundo das leis requer definições precisas das coisas, independente do movimento inerente de flutuação que elas apresentam. Portanto, a palavra da lei apresenta-se como uma ênfase constantemente defasada, assim como está inscrita em uma historicidade lógica, sem grandes probabilidades de criar pontes com o povo que será obrigado a segui-la. Além disso, na equação das práticas, há um ponto analítico que separa o artístico do cultural e onde a atribuição de valor tem papel fundamental na legitimação.

Adicionalmente, é muito comum a distinção precisa entre práticas oficialmente introduzidas apenas em termos de manifestações culturais e, por outro lado, práticas que entram para os domínios da arte capital, mais conectadas ao prestígio social, ao valor, à riqueza e à autenticidade. Essa distinção recai sobre a atribuição de níveis de precariedade. Em outras

⁴⁰ “The social articulation of difference, from the minority perspective, is a complex, on-going negotiation that seeks to authorize cultural hybridities that emerge in moments of historical transformation [...]. The borderline engagements of cultural difference may as often be consensual as conflictual”.

palavras, quanto maior o nível de precariedade da expressão, maior seu alinhamento com manifestações culturais. Anônimas, subfinanciadas, subvalorizadas, subequipadas e, acima de tudo, atribuídas a subjetividades que estão constantemente nessa posição limiar do sub. Segundo Jürgen Habermas, quando discute a suspensão da cultura:

Aquilo que é agregado à cultura, através do tratamento especializado e da reflexão, não se torna imediatamente ou necessariamente propriedade da práxis diária. Com uma racionalização cultural desse tipo, aumenta a ameaça de que a vida-humana, cuja substância tradicional já vem sendo desvalorizada, vá se tornando cada vez mais empobrecida (HABERMAS, 1987, p. 9, tradução nossa).⁴¹

A principal estratégia, em relação à manutenção da precariedade, consiste em tentar inscrever a inércia na comoção social. Ou inscrever a inércia na direção do movimento de pessoas que, fugindo das contradições a elas atribuídas, negociam cada uma das dimensões de luta pela liberdade comunal, contra a proteção do estado.

Uma das razões para tornar a comoção um alvo está ligada ao fato de que a comoção traduz a turbulência da *movência*, da criatividade e da espontaneidade. Entretanto, essa estratégia, a nível institucional, compromete outro importante fator da agitação cultural. Lidando raramente com a ordem do estado, ela finalmente emerge na forma de reações e respostas para o desafio da vida, em meio à experiência coletiva ou individual. Ao mesmo tempo, a comoção social torna-se um ato de insubordinação e uma resposta reativa à ordem. No entanto, qualquer redução da vigilância social motiva uma antítese cultural. Pois ela ocorre a nível de distribuição da informação, operando como fator inibidor da formação de uma rede de contatos, assim como um fator acumulador da escória. Muito embora a presença e a ação da agência humana, fora dos domínios da instituição, seja difícil de captar, medidas de legitimação da desvalorização das práticas oriundas das margens funcionam como colonizadores e administradores da inércia.

A precariedade define a falta de habilidade, por parte das instituições, na tentativa de reforçar a pressão e as regulações, com o objetivo de evitar a ocorrência de manifestações. Em outras palavras, com o objetivo de evitar processos de emancipação social e coletiva que, ao se recusarem à subordinação, terminam transbordando a imposição da inércia institucional. O estado também falha na manipulação e na intervenção relacionadas às imposições dos ritmos que traduzem a atitude relacional dos encontros culturais, que operam na manutenção de uma

⁴¹ “What accrues to culture through specialized treatment and reflection does not immediately and necessarily become the property of everyday praxis. With cultural rationalization of this sort, the threat increases that the life-world, whose traditional substance has already been devalued, will become more and more impoverished”.

deliberação simbólica partilhada. O acesso a espaços públicos traduz, por outro lado, o palco da comoção social e o desdobramento de subjetividades improvisadas. Tais práticas não promovem rumores direcionados à crença de que a instituição, de fato, falhou no fornecimento do maquinário social. Fracasso que está relacionado à homogeneização das margens, enquanto características agregadas pelos efeitos colaterais da modernidade. Pois na amálgama das ruas inadvertidas, a precariedade não apenas comanda a ordem social, mas institui um novo tipo de ordem coletiva, partilhada, internalizada, improvisada e respeitada pelo movimento dos becos. A precariedade, para além dos escopos de uma aliança institucional abandonada, representa a possibilidade do novo. Ela representa, da mesma forma, uma turbulência relacional que desafia a inércia social. Uma dimensão política da precariedade articula elementos de uma realidade inesperada, que permitem a ocorrência de negociações relacionais, a nível do diálogo, não da opressão. A precariedade tem um papel de mediação coletiva, ou seja, de equilibrar a sobrevivência contra o desenvolvimento. Toda atitude voltada para o desenvolvimento demanda sacrifícios, ao mesmo tempo que toda atitude voltada para a sobrevivência demanda paciência. A mediação da precariedade, dentro das práticas artísticas e culturais, faz malabarismos com as instanciações de vidas na iminência da metamorfose. A inércia consiste, portanto, em um inibidor da vida, em um sacrifício que não compreende o malabarismo ou a trans-historicidade da sociabilidade da experiência.

Nada daquilo que surge fora da ordem institucional deixará de existir, não por conta de uma imortalidade inventada, como no caso dos símbolos a-históricos ocidentais, mas porque todas as coisas irão, com toda certeza, transmutar-se no âmago de sua própria precariedade individual. Transmutar-se em algo novo, inesperado, improvisado, espontâneo, transversal e poético. Além disso, irão transmutar-se em algo inteligível para uma realidade comunal, pois seguem elementos do momento presente, ao invés de seguir o curso da ordem herdada, que há muito tempo cessou de existir, dentro de um passado histórico congelado. Distanciam-se também daquilo que suporiam ser, na promessa de uma ideia desenvolvida e programada de futuro. A precariedade recua, aproximando-se de palimpsestos transversais das práticas e da presença. Produzindo os pergaminhos de resultados temporários, que serão rascunhados e escritos, assim que algo novo surja e assuma sua posição.

A atualização da sociabilidade tem papel importante nas práticas e no processo indispensável de lidar com qualquer momento presente dado. “Toda ordem é uma articulação temporária e precária de práticas contingentes. As coisas sempre podem ser diferentes e, portanto, qualquer uma delas é predita na exclusão de outra possibilidade” (MOUFFE, 2008,

p. 9, tradução nossa).⁴² Chantal Mouffe compreende a precariedade, não como a avaliação social da autenticidade, mas como as condições em que a ordem é instituída como malfeitora das práticas culturais. A articulação temporária e precária da ordem convida a autenticidade das práticas a deixar sua própria manutenção em suspensão. Nesse sentido, a regulação dos espaços públicos coincide com a redução da liberdade coletiva. Como tão bem colocado por Nicolas Bourriaud (1998, tradução nossa):

[...] banheiros públicos automáticos foram inventados para manter as ruas limpas. O mesmo espírito sustenta o desenvolvimento das ferramentas de comunicação, ao passo que as ruas da cidade são varridas, de todas as formas, de suas escórias relacionais e dos chiados das relações de vizinhança. A mecanização geral das funções sociais reduz gradualmente os espaços relacionais.⁴³

A estratégia de limpar as ruas sugere muito mais que as supostas intenções e promessas estatais de prover higiene para a benevolência de cada rua e para o ornamento da cidade. Esse reforço da higienização urbana funciona como uma operação profunda, que tem o intuito de provocar uma ruptura em meio à azáfama da sociabilidade do dia a dia, em que os espaços de comunicação e as relações são estabelecidas, através de encontros espontâneos e comunísticos. Da mesma forma, em lugares onde zonas de comércio não-capitalistas e não-institucionais são localmente criadas para dar conta da equidade das trocas. O movimento ininterrupto traduz o ponto de partida das negociações, em que, em contrapartida, a deficiência gerada pela ordem institucional não é capaz de seguir ou alocar a ordem. Ao mesmo tempo, as práticas de higienização urbana tentam varrer os símbolos de uma modernidade que não foi inteiramente alcançada.

A instância social que condena o triunfo do progresso. Onde a conexão com o futuro programado é substituída pelo futuro sobrevivente. Onde vidas talvez não fossem sacrificadas em detrimento de uma agenda de progresso pré-estabelecida. Se as instituições nacionais reconhecem a tendência à precariedade, instaurada fora dos escopos do cuidado e da proteção do estado, isso significa apenas que as instituições não estão cumprindo a simples função de servir e proteger a cidadania, provendo condições básicas para a dignidade social e assegurando a proteção à liberdade.

⁴² “Every order is the temporary and precarious articulation of contingent practices. Things could always be otherwise and therefore every other is predicted on the exclusion of other possibility”.

⁴³ “Automatic public toilets were invented to keep the streets clean. The same spirit underpins the development of communication tools, whilst city streets are swept clean of all manners of relational dross, and neighborhood relationships fizzle. The general mechanization of social functions gradually reduces the relational space”.

A paisagem urbana, quando construída por uma transitividade conspícua, suspende a ordem institucional, apenas para assumir seu papel enquanto algoritmo conflituoso da modernidade. No entanto, a precariedade não necessita de permissão. Ela inaugura pontes com o desconhecido e o incerto. Apenas para repetir aquela atitude improvisada, em meio à mediação da sobrevivência. A poética da precariedade contém o movimento artístico da escória relacional. Impureza! Apenas para dar às práticas artísticas o sabor e o gosto de um desmembramento e um distanciamento colossais de qualquer atitude que não ressoe ou lide com a ação e a criação da sobrevivência. Sobreviver a qualquer preço, em meio à poética da precariedade. Não pedir por libertação, senti-la. Não pedir permissão, jogar com ela. Não pedir por liberdade, inventá-la. Não pedir pela vida, transcendê-la, amá-la e respirá-la.

2.3.3 – Traduzindo Palimpsestos em Entoações

Quando a consciência da emancipação nos permite traduzir a poética da cultura em movimento, então um dos primeiros passos consiste na “elaboração de práticas e saberes que permitem buscar novas formas de entender a complexidade dos sistemas naturais” (MARIOTTI, 2007). A ação ou a translação em si assumem o ponto de vista que torna inteligíveis e complexas as possibilidades sistemáticas da existência e da vida, que são capazes de lidar, externa e internamente, com a experiência categórica do mundo, produzida pela imposição ocidental do conhecimento.

A elaboração das práticas e dos conhecimentos deve funcionar no nível do sistema, não necessariamente assumindo uma posição de novidade ou autenticidade, mas certamente assumindo um lugar no confronto entre múltiplos mundos de sabedoria. Para desenvolver a capacidade de pensar e sentir para além das paredes da educação institucional, é necessário desenvolver também a habilidade de desaprender e de desconectar o que tem sido estabelecido como conhecimento puro. O desenvolvimento da habilidade de ver além é uma jornada. Uma travessia capaz de mover-se trans-direcionalmente⁴⁴. Em outras palavras, a maneira como as instituições nacionais tornaram-se poderosas instâncias instituintes do conhecimento não deriva

⁴⁴ Trans-direcional, termo neólogo que surge no contexto dessa pesquisa, consiste em identificar um movimento de direção que transmite um significado de expansão em complexidade. Portanto, mover-se trans-direcionalmente supera as noções de movimento binário (para frente ou para trás e para dentro e para fora) em uma compreensão dialética do movimento recursivo e expansivo que acontece nos aspectos de uma realidade complexa.

de um destino aleatório. Ela faz parte de uma ideia programada de futuro, que busca a perfeição, a autoridade e a precisão.

O pensamento radical que imaginou e construiu os pilares das instituições é baseado em palavras da lei e em emendas da constituição, que representam a atualização legal do sistema. Votadas esporadicamente, à revelia dos interesses da maioria da sociedade. É desnecessário dizer que a maioria imersa na precariedade permanece nela. Uma das razões, na verdade, para que a manutenção dos abismos sociais exista. Enquanto os processos de precariedade exigem a revolução como ponto de partida, os processos de subjetividade institucional permanecem, repetidamente, na iminência de atingir um estado de perfeição. A meritocracia da experiência *summa cum laude* de apreciação individual, cujo objetivo permanece sendo a atualização das estatísticas do desenvolvimento, do prestígio e do crescimento. Isso prova, afinal, que as instituições de fato alcançam sua colusão com as premissas da modernidade.

Por outro lado, não foi a concretização da materialização, vinda do pensamento radical e posta em termos de ordem e progresso, que imaginou os fundamentos das instituições em suas origens? Da mesma forma, o que poderia negar a possibilidade de pensarmos radicalmente, não o seu oposto, mas além e trans-direcionalmente da rigidez de uma modernidade formal? O que seria capaz de negar a possibilidade do pensamento radical, uma passagem rumo ao estranhamento e ao laxismo das fronteiras, que cruzam as expectativas relacionadas a sujeitos modernos homogêneos? Em que circunstâncias seria possível tecer e elaborar passagens que levassem ao florescimento dos conhecimentos, se não através de uma dimensão suspensa e dissecada da complexidade? Qual seria o preço de alcançarmos a modernidade, se a produção do conhecimento não seguisse exclusivamente questões relativas à lei?

Mesmo conseguindo encontrar as lacunas existentes nos mandos das palavras da lei, talvez ainda não fôssemos capazes de erradicar a modernidade como única opção vigente. Mas poderíamos, nessa ocasião, sermos capazes de ajustar nossos interesses, posicionando-os bem ao lado daqueles investidos na concretização da modernidade. Se o tempo de trabalho adquire valor no excedente do projeto moderno, mesmo que seja às custas da dignidade, então, para aproximar os níveis de nossos interesses, é preciso pactuar com a apreciação de cada gota de dignidade correspondente a nosso valor, legitimando uma opção diferente de sociedade enquanto projeto atemporal. Em outras palavras, se a imaginação radical é capaz de prever e planejar os próximos passos de uma ideia planejada de futuro, que tem por objetivo alcançar o progresso inscrito na modernidade, então a imaginação radical também pode ser capaz de deslocar e dismantelar a ideia de tempo, em que o futuro corresponde a uma agenda fixativa a ser cumprida.

Resultados não alcançados, no entanto, sempre recaem sobre o fracasso da incapacidade humana, em que a dignidade é dada como certa. Contrariamente, é raro que o fracasso seja atribuído ao sistema moderno ou à ideia programada de futuro.

O direcionamento da tradução de declarações relacionadas ao palimpsesto torna-se, não apenas a revelação das vulnerabilidades do projeto moderno, mas a chance de inscrever a imaginação radical, no sentido de superar e deslocar organismos coagulados. Se o ato de traduzir tem o prospecto e o propósito de submeter o texto institucional e histórico à manipulação presente, então ele deve servir para instituir, registrar e gravar os elementos que servirão de diferentes fontes, em benefício da dúvida. O ato de traduzir, dentro da possibilidade de deslocamento trans-direcional do discurso, “explora a hipótese de enigmas inexplicáveis adentrarem o mundo imaginativo do texto motor da criação e da troca cultural” (SIMON, 1999, p. 64, tradução nossa).⁴⁵ Em outras palavras, as brechas e lacunas, negligenciadas a nível de discurso, poderiam ser encontradas nos enigmas inexplicáveis da criação.

O fato de que a tradução pode nunca vir a tornar-se uma atividade neutra gera a possibilidade de inscrição do que quer que a criação da história universal tenha deixado de fora, em primeiro lugar. Se o texto não representa a única forma possível de transmissão do conhecimento, então são os gestos e os ecos dos traços palimpsestos que irão compensar a separação entre a escrita oficial e a recorrência ancestral da consciência. Sob a multi-dimensionalidade da tradução, não apenas da escrita, mas através de formas plurais de transmissão do conhecimento, os traços palimpsestos dos gestos e ecos têm a possibilidade de reverberar o imaginário do reconhecimento de múltiplas fundações sociais, inscritas ou não no projeto moderno.

A ruptura gerada pelo ato de traduzir entrará para a poética relacional da invenção improvisada do dia a dia. Nesse sentido, a contradição presente nas instituições nacionais estará destinada a tornar-se mais profunda e mais aguda, até que atinja um estado de extrema vulnerabilidade e se torne, finalmente, insustentável. Através desse processo, o papel do artista – dentre suas muitas formas – consiste em aplicar o pensamento e a imaginação radicais, na construção de uma imagética e de imaginários exaltados, em consonância com a realidade social e em ressonância com a precariedade. Nesse momento, os traços palimpsestos dos gestos e dos ecos engajam-se na poética da tradução, ou seja, no deslocamento, na travessia e no desmantelamento conscientes de uma única noção sobre o universo.

⁴⁵ “Explore the hypotheses for unexplained enigmas to enter the imaginative world of the text motor of creation and cultural exchange”.

Else Vieira (1999, p. 96) engaja as funções poéticas trans-direcionalmente, geradas pelo ato de traduzir, articulando-as a partir das formulações e da coerência culturais de Haroldo de Campos, como o “versar”, a “reinvenção”, a “transculturação”, a “trans-iluminação”, a “trans-paradição”, a “transcrição”, a “reimaginação” e, a minha favorita, a “reorquestração poética”. Consequentemente, a questão consiste em orquestrar a forma como os oceanos e oceanos do esquecimento se entrelaçam aos traços palimpsestos do gesto e do eco decoloniais da ancestralidade multi-dimensional e dos acessos mediúnicos que a criação pode tecer, através do ato da tradução e da veracidade, desenrolados pelas reverberações, pelas vibrações, pelos deslocamentos e pelas fricções do corpo.

Assumindo que a imaginação radical pode mover-se trans-direcionalmente à emancipação dos processos de subjetividade, no sentido de produção do conhecimento, então é possível apelar para o reforço, o esboço e o desdobramento dos traços palimpsestos de gestos trans-históricos não-apurados, de viagens e de domínios ancestrais da existência. A imaginação radical vem da imagética cruzada existente entre as forças tangíveis do conhecimento, sob diferentes formas de transmissão. Ela certamente não surge do vazio ou do nada, nem surge apenas das linhas escritas em um manuscrito antigo. Pelo contrário, a imaginação radical está entrelaçada às respostas e reações insurgentes, imbricadas no momento presente, como ponto de partida junto aos oceanos e oceanos de reminiscências fragmentadas. A imaginação radical recua e se move trans-direcionalmente à aceitação mediúnica da criação. A imaginação radical e o pensamento cardinal traduzem o imaginário transversal e perpétuo dos traços palimpsestos que, desprovidos de expectativas relacionadas à ordem, transbordam e abalam a percepção de tempo constituída através de uma cronologia pré-estabelecida.

Quando o imaginário é transfigurado para existir fora dos escopos da ordem ocidental universal, ele crava o machado de uma realidade contraditória e conflituosa. Compreender, trans-direcionalmente, a maleabilidade aplicada às consequências dos resultados, relacionados à monstruosidade produzida pela percepção cronológica de tempo. Apenas para aceitar, dentro de uma transcendência espontânea da realidade, o ponto de partida da percepção, que é o mesmo ponto de partida do ato de traduzir em rupturas do momento presente. A aquiescência e a apoteose imbricadas no reforço e na realização do ato de forjar, relacionado ao reconhecimento dos traços palimpsestos decoloniais, funcionam no sentido de restaurar tanto as passagens históricas quanto os futuros programados, transdirecionar o ponto de partida dos ciclos orgânicos, atualizados e reflexivos.

Segundo a interpretação de Haroldo de Campos sobre a antropofagia, as expectativas relacionadas ao pensamento radical são de criticamente devorar a herança cultural universal

(*apud* VIEIRA, 1999). A metáfora também inclui a congruência do pensamento trans-radical com a atividade de tradução consciente, que tem o intuito de reinventar a possibilidade da existência, dentro da dialética do engajamento histórico e de arquivo.

Por exemplo, “uma atitude transdisciplinar pode ser aprendida, na medida que cada ser possui um núcleo inato, sagrado e intangível de valores transculturais, trans-religiosos, trans-políticos e transnacionais” (NICOLESCU, 2002, tradução nossa).⁴⁶ Assim como um núcleo intangível de gestos e ecos trans-históricos e palimpsestos de uma *movência* perpétua. Quando os sujeitos, durante o curso dos processos e da transformação de suas subjetividades, colocam em prática a agência de nossa capacidade de reinventar a narrativa, uma consciência transcultural pode, então, ser suscitada, para que, assim, esses indivíduos também possam experimentar uma reação histórica coletiva. Dessa maneira, o ato de traduzir, quando direcionado à emancipação, justapõe os efeitos históricos colocados em ação pelos indivíduos (SAHLINS, 2006). Se essa ação for capaz de superar a inércia social, então é possível observar uma transcendência do sujeito na transdisciplinaridade (NICOLESCU, 2010).

Enquanto isso, é possível pensar sobre uma trans-radicalidade complexa, em termos de movimento consciente, um turbilhão de experiências às portas da revolução, que irão superar a ordem ocidental como única forma de viver e sentir as reverberações da sociabilidade.

A tradução coletiva das poéticas culturais convoca as lutas e os discursos de libertação, a partir da perspectiva da precariedade e do vazio da ordem institucional. Por essa razão, um princípio de “reorganização dialética” pode ser bem vindo em instâncias sociais da produção do conhecimento, ao passo que a emancipação traz noções de liberdade, enquanto aspecto de uma negociação justa, direcionada a um confronto institucional (BHABHA, 1994, tradução nossa).⁴⁷

A rede de contatos no meio das artes pode tanto estar engajada na imagética, nos textos, na tecnologia e nas narrativas quotidianas, como pode possibilitar uma conexão criativa, com o intuito de alcançar a trans-radicalidade da sociabilidade, que irá se inserir nas rachaduras causadas pela instabilidade do aspecto fixativo do projeto moderno. Para tornar o projeto moderno impraticável, as esferas do pensamento radical, combinadas com as poéticas da urgência, devem encontrar os domínios temporais e espaciais da presença, permitindo que trans-relações coevas existam e sintam como devem.

⁴⁶ “A transdisciplinary attitude can be learned, to the extent that each being possesses an innate, sacred, intangible core of transcultural, transreligious, transpolitical and transnational values”.

⁴⁷ “Dialectical reorganization”.

O recuo social criado por expressões artísticas não deveria tratar os problemas da vida como autônomos ou exteriores à sua própria argumentação ou provocação. Como nos casos em que a arte é posicionada apenas em benefício de si mesma. Assim como os resultados da tradução não podem ser considerados ações neutras, a materialização de expressões e manifestações artísticas também não pode. Talvez se trate apenas de uma posição social, que consiste no desenho de uma fachada, através dos imperativos da representação. Engessada e congelada pela manutenção de formatos e estéticas canônicas. Nesse sentido:

Ao postularmos a arte como elemento de alguma forma externo ou acima de um engajamento político significativo, além de dependente da perpetuação das condições econômicas e das relações sociais vigentes, nos colocamos a serviço de forças sociais e políticas conservadoras, não importa quão radical isso pareça de um ponto de vista estético particular. (BRADLEY, 2007, p. 9, tradução nossa)⁴⁸

Em um terreno onde as ações e as afirmações podem apenas ser demonstradas ou representadas através do exercício de separação social, o pensamento e a imaginação radicais devem, então, trabalhar trans-direcionalmente a atividade de esculpir os palimpsestos das lutas, tornando-os forma principal de justificativa histórica para a ação política e social. Dito isso, essas ações e afirmações não podem ser desassociadas dos domínios improvisados da realidade. Em outras palavras, elas não estarão à altura da existência, a menos que sejam reinventadas ou reimaginadas.

A ruptura com a ordem ocidental não pode significar apenas a destruição de um grupo, ela deve vir acompanhada da motivação improvisada de instâncias sociais às portas da revolução. A instituição consiste em um ciclo incompleto que acumula a si mesmo, em uma perpétua espiral de movimento, para solucionar a contradição inerente da existência: de ser e de tornar-se sem a consciência da dialética do ciclo que define a vida e interrompe o paradigma da alienação. Portanto, para transformar afirmações de palimpsestos, dentro de um espectro multi-dimensional provido pelo ato de traduzir, é necessário que um engajamento de cruzamentos sociais irrestrito seja colocado em questão. Tanto para reforçar as peças da precariedade, endividadas pelo pensamento herdado, como para que sirvam de vozes ativas, no processo de emancipação.

A tradução de palimpsestos como declarações move-se trans-direcionalmente a imaginação radical de novas possibilidades, em que o ponto de partida do discurso

⁴⁸ “By positing art as somehow outside or above meaningful political engagement, and also as dependent upon the perpetuation of existing economic conditions and social relationships, it serves conservative social and political forces, no matter how radical it might appear from a particular aesthetic standpoint”.

desfragmenta qualquer rancor relacionado ao passado histórico. Encontrar as brechas dos textos originários pode ser a chave para tornar infinitas as possibilidades de uma trans-radicalidade coletiva da travessia. Afirmções de palimpsesto reinventam a vida, aproximando-a do ritmo das batidas do coração.

ENTREMEZES

EPISÓDIO 2 – A POMBAGEM: O MUSEU É A RUA

*Caboclo, das matas
Das cachoeiras, das pedras
Das pedreiras, das ondas do mar!
Cabocla, guerreira
Mensageira da paz e da harmonia
Soldados de Oxalá!*

*Vem de Aruanda! Vêm, vêm, vêm!
Trazendo força, vêm, vêm, vêm!
Quebrando Mironga, vêm, vêm, vêm!
Salve Cabocla Saravá!*

O canto do caboclo e da cabocla pede licença para que os caminhos das ruas sejam abertos e percorridos com a permissão de quem os transita e protege em fluxos telúricos. No movimento da rua, ninguém é deixado de lado. Nada é deixado para trás. Nenhum membro é desassociado do todo. O tempo perceptivo se concentra na presença do mundo em movimento. O desejo define a busca. O triunfo de um dia bom se alinha com a sorte e com a excepcionalidade de tornar-se, por fim, visível ao alheio. O reconhecimento se baseia na variação de perspectiva entre enxergar o mundo a partir de sua força vital ou enxergar o mundo a partir da expectativa de um modelo antiquado de perfeição. A força vital dos pombos levanta voo em plena luz do dia com o intuito de tornar infinitas suas possibilidades. Há sempre uma motivação vital, aquela de improvisar um cotidiano poético. A ousadia, por insana pulsão, de arriscar seu sustento no desconhecido, no incerto. Pombos! Sempre com sua mania comunicativa de marcar seus símbolos em cada pedaço de concreto nessa cidade que renuncia pouco a pouco o direito de enxergar. A transmutação do espetáculo da rua, faz surgir o instante do ato da pombageria. Esculpidos em palimpsestos de luta, os muros cedem o vazio para a tela nascer. Anta. Pabo. Asc. E os traços da pixação. O amanhecer, na sua chegada, apresenta as artimanhas que a noite assinou.

Dos riscos aos gestos, das cores aos cantos. As fábulas de rua transbordam. E os pombos, jornadeando e saudando as entidades e os transeuntes, embarcam na descoberta do mundo, na descoberta do hermético, na descoberta de si. “Resiste!” Alinham o passo da marcha. Manu intensifica o toque do tambor, enquanto que Mofaia dedilha a melodia da travessia. “Liberta!”

Rituais de preâmbulo apurados. “A arte de rua liberta!”. Carregam o manto nas costas; as pinturas, na cara; e o mastro, no olhar. Com sua vestimenta branca e grãos em atento de alastro, Davi esquiva o movimento de ordem ao cambalear passos longínquos para reconhecer o território do palco. A dança dos panos toma espaço. Vermelho e preto. Fluxo das ondas em confluência com as energias que transcendem e aterram, intermitentemente. Estandartes a postos. A expressão artística ultrapassa a abstração do imaginário e se faz visível no círculo. Abramos a roda que a cena do teatro está prestes a irromper. Fabrícia desperta as palavras e a comunicação rumo ao transe se dá por estipulada. Todas as forças em ação, a rua em alerta e o ritmo dos gestos tomam aparência. O cimento das esquinas e dos monumentos ganham símbolos de cunho histórico. Os cantos ganham a sabedoria das manifestações cosmológicas. No ato da rua, nenhuma poeira é deixada de fora. Nenhum batimento é posto em inércia. As veredas projetam a conexão com os palimpsestos dissimulados. Toda leitura do passado entra em erupção fazendo desencadear o vulto histórico. Cada passo, cada marca, cada enunciação que antecipou e permitiu a chegada dos pombos. Traços de vidas ancestrais, por quão complexo paradeiro, alimentam os gritos e as lutas de passagem de uma temporalidade mundana. O pavimento toma forma simbólica. A estampilha, a forma de musa. A contemplação se torna a experiência do batuque do âmago. A rua, nosso museu. Espaço de relação. “O raio sol suspende a lua olha o museu no meio da rua”.

O trovador perna-de-pau, Jansen, introduz a malandragem poética e convida a plateia a entrar na cena. Expressões coradas, porém, pulsantes. “*Laroyé Bará*. Abra o caminho dos passos, abra o caminho do olhar, abra caminho tranquilo para eu passar”. A exposição em trejeito de construção. Telas à beira do forjamento popular. Na rua, ninguém é barão. Nenhuma cor é menos. Arte posicionada no centro da manifestação de cultura. À sociedade, quando essa inibe o curso da sapiência, perguntamos: “Por que ocê não aceita arte?”. Ela pulsa, transita e reflete a memória e o movimento da cultura popular. Nem a viela nem a favela renunciam o direito de cantar. Cante mais alto, mais profundo, mais perto do coração infortunado. A dor aqui é gesto. As memórias são quadrilhas. Balança o passo mais brando. Salta, pisa e racha a pluma. Olha o museu. Oscila, suja e senta o sol que flutua. Olha o museu no meio da rua.

Mas da escória que descreve Juliana, não há corta tempos. “O quadro social daqui é o medo”. Sobrevivência das margens das vias vitais. No entanto, um pombo de rua jogado aos

chãos enquanto respira seus últimos suspiros. Perdido, mas jamais desconhecido, jamais esquecido pela vozearia da comunidade. Somos o escudo, a força e o labirinto dedicado à instância. Momento de insurgência, da revolta dos pombos, das narrativas de alforria. Levante, Dona Janete, com toda sua elegância nagô, narre para nós as estórias outrora de vitórias. Conte-nos sobre as revoluções atlânticas, declame os feitos de Luísa Mahin e nos ensine, acima de tudo, a sonhar. O quadro do medo não cessa o alço de êxito. As estórias da rua são o sopro do mundo. Guardam o segredo da roda.

O primeiro ciclo se encerra, pombos intrêmulos com olhares de ação. A plateia em esquivo. Singa, atenta ao golpe da tumba, perambula por entre as estátuas, sem distinção entre vida e história, pele e mármore. Prudência. Da luz à melodia, aciona as cores da ciência. Levanta uma armadura da cultura e conquista o respeito. No cânone mais fino da artilharia, rabisca cada cisco de tecido até se transformar em poesia. “O museu é a rua”. Ode aos omitidos. Cada pedra, um bálsamo. Cada tiro, um tributo. Lá no bairro, a rapaziada anda junto. É o MC Gringo e o MC Girozo na parola. Entra o *beat* na roda. Mãos ao vento, pé no chão e Chocolate na função. Roda, gira e alucina. Quem não entra na dança, perde o fio na esquina. Sacode a mirada na mais distinta coreografia. Quem passa na quina, escuta o burburinho. “O museu é a rua”. “O museu é a rua”. Alvorço descendo as ladeiras, porque no largo só entra quem funde. A roda está viva, só não entra quem sucumbe. “O museu é a rua”. “O museu é a rua”. Lança fogo mais lúdico. Arrasta o santo quão puro. Lá no bairro, uma vez, me contaram um dito: que pombos e pombas impeliram a balbúrdia. Quão dessemelhante de suas peças barrocas, o teatro de rua. De seu grande maestro, Fabrício, o poeta das euforias. Pombo imbatível das lutas sociais. De leve sorriso. Sábio guerreiro das vielas. E porque artista não vive de nuvem, passe o chapéu, Aylla, que a simpatia remedia a ojeriza. Trocados de ouro faz jus à tradição. Remanso. Pouco a pouco, aplausos se afastam da cena enquanto ruídos tomam tento. Não há desalento. O tempo não espera ninguém. É o ciclo que faz girar percurso. O museu é o eterno imaginário do mito. Exposto no mundo, manifesta primor. Habitado em si mesmo, se acalma, se eleva, se finda.

A roda se dissolve em memória.

O teatro fecha suas cortinas.

A rua segue em aventura.

CENAS DE PALIMPSESTOS

FILME 1 – A POMBAGEM

Youtube URL:	https://www.youtube.com/watch?v=d7jqKk920c8
---------------------	---

Descrição

A primeira cena de palimpsestos, A Pombagem, abrange as imagens e a narração do texto dedicado ao subcapítulo intermezzo com mesmo nome. As imagens do evento correspondem à minha participação como um membro ativo do grupo de teatro de rua também de mesmo nome, A Pombagem. O grupo tem sua origem na cidade de Salvador e tem percorrido os palcos das ruas por mais de dez anos. A cidade de Salvador, onde assistia às aulas da UFBA e fazia a pesquisa de campo da 3ª Bienal, permitiu esse encontro.

Com um dos meus colegas de mestrado, Fabrício Brito, tive a chance de, um dia, sentar ao seu lado durante uma das aulas. Fato que me permitiu descobrir que ele também tinha participado da bienal e ficaria feliz em compartilhar sua experiência. Nosso próximo encontro aconteceu no Pelourinho, onde se encontra a casa do grupo de teatro de rua. A partir do nosso diálogo sobre a bienal, nos conectamos de forma mais profunda sobre as nossas experiências profissionais com a arte.

Como consequência, fui convidada a registrar o *Encontro Nacional de Teatro de Rua* que ocorreu na cidade em 2019. Na ocasião, me tornei parte do grupo como membro do time audiovisual. As imagens mostradas nesse filme correspondem às ações do grupo performando e ocupando as praças e monumentos em lugares periféricos de Salvador, como a Liberdade, a Fazenda Grande do Retiro, o Largo da Soledad, o Largo da Lapinha, o Largo do Cruzeiro de São Francisco e o Largo do Tanque.

A filmagem se tornou parte dos arquivos audiovisuais do grupo assim como uma testemunha das performances e dos rituais que os entornam. Dessa forma, o estabelecimento de uma conexão com o fluxo de pessoas e o movimento da rua dentro de uma veracidade espaço-temporal que caracteriza o projeto.

Como parte da subsecção dos entremezes que formam esta tese, a ideia de escrever sobre o grupo não somente engaja nos assuntos transversais e os processos em questão em cada capítulo, mas também diz monumentalmente sobre a minha experiência, meu corpo e minha alma ao percorrer as praças da cidade e o sentir de sensações que me acolheram e, de maneira mais geral, atravessaram o meu ser num lugar de aprendizagem. Dessa forma, com o apoio e a autorização espiritual do grupo, essa crônica me veio à mente como um resquício de inspiração para além dos labirintos do tempo e do espaço assim como comunicando o esqueleto da narrativa que compõe e fundamenta a sequência de imagens durante a edição do vídeo.

Documentary Credits

Roteiro e Produção

Paula Luciano

Encenação

Fabício Brito

Narração

TONI EDISON – ETA UFAL/ ASSOCIAÇÃO CULT – URAL JOANA GAJURU

Edilene Dias Matos

Diego Araújo

Laís Machado

Edição e Efeitos de Animação

Karol Azevedo

Direção de Fotografia

Paula Luciano

Imagens Adicionais

Alice Braz

Laís Machado

Trilha Sonora Composta por

Sanara Rocha

Design da Capa

Caio Esgario

A Pombagem – “O Museu é a Rua”

Aylla Campos

Bia Gigante

Baleiro

Buzzy

Celeste Costa

Chocolatty Froid

Darlan Sacramento

Davi Mariston

Diego Mofaia

Dudão

Fabrícia Rios

Fabrício Brito

Fernanda Sativa

Jansen Nascimento

Janete Brito

Jéssica Malabares

Juliana Fonseca

Leila Kissia

Luana Gomes

Ludmila Singa

Luís Alberto

Manuela Ribeiro

Marie Thauront

MC Girozo

MC Gringo

Mercedes Garrós

Meri Lúcia

Milica San

Noite

Paula Luciano

Perdido (*in memoriam*)

Saulo Pedi

Umberto Cruz

Vanessa Marins

Produção

Reinilda Ferreira

Alice Braz

Alisson Cardoso

Analice Cardoso

Hércules Bressy

Henrique Leal

Daniel Lucena

Aline Cunha

CAPÍTULO 3 – AS BIENAS DO SUL-GLOBAL E A DIALÉTICA DAS ESTÉTICAS DECOLONIAIS

3.1 – AS BIENAS DO SUL-GLOBAL E A BIENAL DE HAVANA

Para compreender as complexidades das subjetividades do Sul-Global, é preciso sincronizar o raciocínio proposto a seguir, relacionado a discussões contemporâneas sobre as dialéticas de imaginários locais e globais, ao movimento da globalização, que permitiu o aumento do número de bienais, e ao gesto transcultural de interseção de estéticas relacionais, redes de relação e criação, que antecedem o surgimento de agitações artísticas. Aos fluxos de pessoas e ideias, que encontram novos caminhos através de diferentes rotas de intervenção.

Ao desejo de subverter, desprestigiar e protestar contra a hegemonia do Ocidente, com o objetivo de criar e declarar modos de ser, sentir, saber e acreditar em liberdade. À experimentação e ao engajamento nas engrenagens transculturais. Embora concepções equivocadas admitam a existência de apenas um ponto de vista, ele não define o todo. Ao interstício temporário criado pelas bienais do Sul-Global, que deixaram de lado a timidez relacionada à repressão, à tragédia e às feridas. Às investigações que surgiram no seio da criação e incorporaram o processo de cura das rupturas históricas. Ao interstício temporário que nos permite avaliar a brecha e que, certamente, revela a oportunidade de inclusão da comunicação oral das memórias, das práticas manufaturadas do artesanato e da performance de sujeitos no diálogo contemporâneo. Edgar Morin (2015) nos ensina que todo sistema é aberto e possui uma brecha, uma lacuna dentro de sua própria abertura. As brechas são nossa porta de entrada.

O conceito de Sul-Global emerge dentro da historicidade do pensamento e reflexão geopolítica da modernidade alternativa. O engajamento nas narrativas e reflexões Sul-globais de Dipesh Chakrabarty elucidam as vidas mundanas provenientes de eventos não-históricos. Não-histórico no sentido em que tais narrativas foram colocadas no caminho do esquecimento. Chakrabarty invoca o compromisso de investigar o “ponto de interrogação frente às intimidades ao direito epistemológico – e sua violência cotidiana – em nossos mundos” (DUBE, 2020, p.

32, tradução nossa).¹ Ao refletir sobre as maneiras pelas quais a história se formou no costurar de narrativas e representações do passado, as negociações circundadas ao redor da autoridade e da legitimação atribuídas ao desenvolvimento das instituições e a evolução da sociedade orientada para o projeto moderno de ordenar as relações geopolíticas dos estado-nações. O evento importante de quando a apreensão da contingência histórica ultrapassa o poder de decisão político de escrever narrativas traduz o movimento global para uma política de memória.

Assim como o enaltecer de eventos que, tendo caídos na perversão histórica, não puderam ser historicizados, e pertencem somente às dimensões da memória de comunidades que partilham convulsões e feridas (SETH, 2020). Se qualquer outra coisa, Chakrabarty engaja nas flutuações entre memória e história que costura as feridas históricas que compõem os esquecimentos e a veracidade acordada aos testemunhos (ATTWOOD, 2020). Se não pelo ato de esculpir feridas, qual outra forma de mensurar as expectativas das representações geopolíticas que abrangem o movimento e o deslocamento global que foram consideradas como ilegítimos de continuidade dentro do espectro pelo qual a modernidade foi construída.

A questão levantada pela conceptualização de um Sul-Global convida a entidade mediadora dos traços palimpsésticos que não somente enaltece, como também potencializa a materialização de uma perspectiva intuitiva atrelada às subjetividades que pertencem aos gestos e aos ecos. Por exemplo, o aparecimento da agência dentro de um espectro de modernidade retira o privilégio de ter nascido no mundo historicamente, enquanto viabilizando condições, promovidas pelos estudos pós-coloniais, que se recusam à “se prender no seu ‘canto’ e focar, exclusivamente, no ‘outro’ do branco e do ocidente” (SETH et al., tradução nossa).²

Além disso, a emergência das subjetividades do Sul-Global suspende as condições distintivas atreladas às mulheres não-brancas com o reconhecimento de como as subjetividades foram construídas no cerne do capitalismo, do racismo e da exploração econômica (CHEW, 2008). Narrativas que permitiram a construção epistemológica e gestual dos traços palimpsésticos concernentes da experiência da subjetividade de mulheres, como Beatriz Nascimento, a partir das especificidades de ter sido uma mulher negra na diáspora Atlântica. O Sul-Global como um processo de reconhecimento da agência em direção a uma compreensão mais abrangente de vidas mundanas e às experiências mediadas pelas memórias gestuais e dos ecos não-históricos que compõem a negociação espaço-temporal assim como a existência

¹ “Question mark on the intimacies of epistemic entitlement – and their everyday violence – in our worlds”.

² ““stick to its ‘turf’ and focus exclusively on the ‘other’ of the white and the West”.

ancestral. O Sul-Global surge do oco histórico em direção à convalescença das vidas não-ocidentais.

3.1.1 – A “Bienalização” do Mundo

A “bienalização” do mundo consiste na reprodução de bienais em várias cidades do mundo, que entram no conjunto de circuitos contemporâneos mundiais de arte. Teoricamente, os eventos deveriam acontecer a cada dois anos, como o termo bienal sugere, mas a continuidade de dois anos resulta, muito frequentemente, em uma temporalidade simbólica.

O objetivo aqui não é de estabelecer uma linha cronológica de ocorrências, tampouco de descrever os nomes e exibições de cada festival, ou dos curadores convidados para cada um deles. A busca pela compreensão de como o aumento das bienais tornou-se um fenômeno de escala mundial guia nossas escolhas, relacionadas a menções e a análises de experiências particulares, no sentido de conectar a nossa narrativa em curso.

O selo da bienalização, de fato, estabelece uma conexão entre debates e acontecimentos, relacionados a eventos ocorridos em diferentes lugares do mundo, assim como encapsula, mais do que compreende, as especificidades que intensificaram o movimento global, cuja repercussão e apoio levaram ao surgimento da 3ª Bienal da Bahia, em 2014. Nesse caso, nos referimos à temporalidade simbólica da terceira bienal, uma vez que a edição anterior a ela aconteceu quarenta e seis anos antes. No entanto, o marco cronológico das bienais está certamente imbricado na complexidade de todas as bienais seguintes, incluindo as bienais da Bahia, manifestamente lançadas e retalhadas à luz de contextos políticos, de interpelações estéticas, da ascensão da autoridade da curadoria e de sua assinatura, assim como da simbiose dos aparatos culturais locais e globais, ao mesmo tempo mútuos e engajados, na tentativa de manter ou alcançar domínios de existência universais e autoritativos.

Os efeitos da bienalização funcionam como aspectos tanto positivos quanto negativos da cultura e da globalização (SASSATELLI, 2016). Por um lado, esses efeitos podem representar um fenômeno contínuo de autorreflexão e inovação. Por outro lado, o aumento do número de bienais pode cair nos efeitos da “standardização e banalização da indústria cultural, intensificadas pela globalização, subtraindo a autonomia parcial da cultura, em detrimento do

crescimento econômico desenfreado” (SASSATELLI, 2016, p. 278, tradução nossa)³. Algumas respostas ao aumento das bienais e, conseqüentemente, ao deslocamento contínuo de artistas e curadores participantes da festividade, especularam o fenômeno como ‘arte de aeroporto’ (BYRNE, 2006).

Por outro lado, um entendimento da bienalização, enquanto mediadora de novos modos e genealogias, pode possibilitar trocas transculturais de grande potencial (GARDNER e GREEN, 2016). O engajamento no circuito global de arte contemporânea acaba limitando continuamente uma circulação mais ampla e uma abertura genuína das práticas locais, que poderiam emergir graças ao alcance da bienal, vinculado à cidade sede. À guisa de ilustração, o crescente número de bienais na Ásia faz com que cada diretório sincronize os dias de abertura e *vernissage*, para que as estrelas internacionais da arte contemporânea possam aparecer em mais de um evento, uma vez que o simples gesto de algumas presenças pode atrair atenção prestigiosa para as bienais e, conseqüentemente, uma maior legitimação delas, principalmente em relação ao acesso do Ocidente. Green e Gardner (2016) suspeitam que esses movimentos locais funcionam no sentido de consolidar o poder de culturas regionais em meio a culturas globais.

O surgimento de bienais mundiais como um fenômeno da globalização e do capitalismo artístico certamente não foi previsto durante a Bienal de Veneza de 1895. A primeira bienal de arte a existir. Até 1951, nenhum outro evento do gênero aconteceria. A fortuna do Conde Francesco Matarazzo, homem de negócios ítalo-brasileiro, forneceu os meios financeiros para o lançamento da Bienal de São Paulo, a segunda a ser materializada e sólida o suficiente para manter a consistência da promessa de repetição a cada dois anos. Em paralelo, houve a criação do *Arquivo Histórico Wanda Svevo*, uma década depois, sob a coordenação da secretária geral do *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, Wanda Svevo, que serve como um centro de documentação e arquivos para a *Fundação Bienal de São Paulo*.

De São Paulo em diante, outras bienais vieram a existir; enquanto nos anos 1990, mais do que o surgimento, foi possível identificar um padrão, que se tornou conhecido como “bienalização”. Em outras palavras, havia o desejo de criar ou estimular bienais de arte, no sentido de caminhar lado a lado com as exposições de arte contemporânea internacionais de larga-escala, tendo em vista o reconhecimento de que a bienal é um formato histórico e cultural do Ocidente (MONTERO, 2011).

³ “Standardization and banalization of a culture industry intensified by globalization and forfeiting culture’s partial autonomy to rampant economic expediency”.

O desafio, para a maioria das bienais, ainda é o de abrir discussões horizontais sobre estruturas e projetos de curadoria, dentro dos dialetos do Sul-Global, com o objetivo de abarcar também o circuito de arte que opera a partir de procedimentos externos aos padrões ocidentais. Com o objetivo de estabelecer relações Sul-Sul, sem passar pela mediação de notificações ocidentais. O crescimento das bienais e o rápido aumento das redes de relação e diálogos permitiram o desenvolvimento e o redirecionamento das contribuições, em meio aos agentes culturais do Sul-Global. Novas rotas e, portanto, novas cartografias, baseadas em similaridades e interesses que passam por horizontes convergentes, dentro das práticas de arte e sociabilidade.

No entanto, o caso da Bienal de São Paulo surpreende o poder geográfico da política de arte. Ou seja, ela possui todas as características necessárias para pertencer aos circuitos internacionais dos mercados contemporâneos eurocêntricos de arte, que incluem: o fluxo contínuo de financiamento do setor privado; uma fundação independente que dá suporte à manutenção da frequência de dois anos do evento; a estrutura do pavilhão projetado por um dos mais importantes arquitetos do século XX no mundo, Oscar Niemeyer; a possibilidade financeira e prestigiosa de convidar artistas e curadores conhecidos internacionalmente; a distribuição de prêmios. Ao mesmo tempo que começou com o mesmo formato de pavilhões nacionais e com a divisão das exposições de acordo com a temática – foi apenas na edição de 2006, sob a curadoria de Lisette Lagnado, que as exposições baseadas em identidades nacionais foram diluídas, devido à demanda do artista Hélio Oiticica, que se recusou a categorizar a arte em esferas nacionais (MARTINI e MARTINI, 2011) –, também procurou seguir as tendências das práticas de curadoria relacionadas à arte contemporânea. E, muito surpreendentemente, a viabilidade das exposições, mesmo durante as duas décadas de ditadura no país, foi mantida. Com exceção de 1969, quando a décima edição da bienal sofreu o boicote de quase 80% dos artistas, como protesto contra o AI-5, mesmo mecanismo regulador militar que fechou a Segunda Bienal da Bahia, no ano anterior. (10ª..., meio eletrônico). Essa edição, especificamente, tornou-se conhecida como a “bienal do boicote”. Por essa razão, o lado bom do poder geográfico das políticas de arte permanece uma análise de duas vias do evento. Enquanto, por um lado, as bienais de São Paulo seguem os padrões das bienais ocidentais à risca, por outro, o país sede, o Brasil, antecipou-se ao grupo econômico do Terceiro Mundo, alinhando-se, gradualmente, à promessa de mudança relacionada ao Sul-Global.

Vistas sob essa perspectiva, as bienais de São Paulo poderiam cumprir as expectativas de fortalecimento de futuras relações Sul-Sul. No entanto, dentro das bienais de São Paulo também assumiram um papel de dominância, exclusão e seleção, nas fronteiras nacionais. Comportando-se no viés da mesma colonialidade de distribuição do poder, elas mantêm, ao

mesmo tempo, as políticas econômicas e culturais do país. Consequentemente, ao usufruir dos pontos positivos da legitimação internacional do circuito contemporâneo de arte, acabam reproduzindo a mesma lógica no âmbito nacional, enquanto promovem uma distribuição autoritária de financiamento para artistas e projetos artísticos, regendo, assim, a legitimação das práticas no país. O que pode estar em voga, aqui, é a urgência de encorajar uma autorreflexão sobre o fato de as bienais de São Paulo estarem, ou não, comprometidas com o contexto político e social à sua volta, sem que configurem uma continuação internacional de tendências ocidentais puramente.

Fato é que, embora o crescimento das bienais tenha ocorrido para suprir uma demanda internacional de acesso ao circuito contemporâneo global de arte, cada bienal constrói internamente suas justificativas específicas e diferentes motivações vêm à tona. Em outras palavras, as histórias fundadoras das bienais de arte cumprem localmente, mais que internacionalmente, as expectativas de suas existências. Os motivos, no entanto, permanecem em constante mutação, através do gesto transitório e efêmero de criar e recriar projetos de curadoria.

É a publicação do catálogo de cada edição que a torna imortal e constitui a prova de sua existência, não as exposições ou as obras comissionadas *per se*. Ao mesmo tempo, o engajamento local genuíno pode ser mensurado apenas através da possibilidade, ou não, de inteligibilidade em diferentes contextos, ou seja, se as exposições e ações de cada edição seriam inteligíveis em diferentes contextos, ou se existiriam apenas quando contextualizadas e materializadas em suas instâncias locais, em meio aos dialetos gestuais do local de onde surgiram. Esta pode ser a maior divergência entre as bienais de São Paulo e a 3ª *Bienal da Bahia*.

As histórias fundadoras de bienais específicas demandam uma pesquisa mais profunda e uma investigação mais íntima, segundo os encontros e debates promovidos durante a Bienal de Bergen, na Noruega. O termo “bienologia” cunhou a necessidade de comprometimento com a compreensão das múltiplas genealogias das bienais e com o fortalecimento de uma série de estudos, formando um campo concreto de pesquisa (FILIPOVIC, VAN HAL e ØVSTEBØ, 2010). Os paradoxos tornam-se evidentes, por exemplo, diante da tentativa de definir a instituição das bienais como fenômeno único.

A incerteza da continuidade e a inconsistência das bienais, especialmente em lugares onde o financiamento constitui uma dificuldade, confere ao evento uma instabilidade intrínseca. Essa característica torna-se bastante nítida, quando em comparação a instituições mais estáveis como os museus. Ao contrário, Maria Hlavajova – diretora artística do BAK – *Basis Voor Actuele Kunst*, nos Países Baixos – identifica que as bienais necessitam permanecer instáveis,

para que sigam e permitam os fluxos, no sentido de transformar as dificuldades de cada execução em uma práxis da reinvenção do desenvolvimento de projetos (*apud* FILIPOVIC, VAN HAL e ØVSTEBØ, 2010, p. 19).

As conclusões dos debates em Bergen estabeleceram que a *raison d'être* das bienais está em abrir espaços de “experimentação, contingência, teste, ambiguidade e questionamento” (FILIPOVIC, VAN HAL e ØVSTEBØ, 2010, p. 20, tradução nossa)⁴. Elas seguem as tendências de flexibilidade relacionadas ao desdobramento e às flutuações dos circuitos globais de arte contemporânea. O aspecto experimental das obras de artistas contemporâneos abarca o paradoxo do sucesso e da má interpretação, uma vez que a aceitação das obras gira em torno dos resultados e não dos procedimentos artísticos processuais.

Outro fenômeno que se tornou evidente com o aumento do número de bienais de arte diz respeito ao papel e à responsabilidade da curadoria. Muitos questionamentos permeiam a figura do curador, no que diz respeito à noção de autoria, no contexto das bienais. A maturação do “autorismo”, em que curadores privilegiam a hegemonia em detrimento dos artistas (GARDNER e GREEN, 2016). Destacar o nome de um curador célebre, para legitimar e chamar a atenção do público, tornou-se prática regular na organização de um evento. O papel da curadoria suplantou, por exemplo, a simples nomeação e o convite direcionados a um grupo de artistas trabalhando com temáticas mais ou menos correspondentes. Esse papel adquiriu uma responsabilidade de curadoria ainda maior, no que diz respeito à articulação entre os artistas participantes, às realidades culturais locais, à execução da bienal em si, à instabilidade autoritária do cânone e à movimentação das fronteiras das práticas artísticas, ao surgimento de centros educacionais conectados ao evento, à permissão de governos locais, ao levantamento do fluxo de recursos, quando a verba inicial não atinge as expectativas do projeto de curadoria, e à desmistificação da ideia de que a arte contemporânea tem a intenção de se sobrepor ao processo artístico. Cada passo dado pela curadoria pressupõe processos de tomada de decisão, de diálogo e a expectativa de afirmação. O risco constante das práticas de curadoria demanda, por vezes, ferramentas mais profundas de tradução cultural, uma vez que o curador contratado nem sempre se conecta instantaneamente ou compreende a realidade do contexto da cidade sede da bienal (GARDNER e GREEN, 2016).

Portanto, o engajamento na cultura local mensura constantemente o comprometimento das práticas artísticas contemporâneas, vigentes no processo profundo de mediação dos paradoxos, das dialéticas e do ritmo cultural. O crescente sucesso da presença do curador

⁴ “Experimentation, contingency, testing, ambiguity and inquiry”.

enquanto autor dificulta o envolvimento de curadores consagrados em bienais sem renome, assim como era difícil convidar artistas prestigiados para exibir em galerias anônimas. Curadores tornaram-se celebridades na era das bienais.

O crescente número de bienais, especialmente em cidades inseridas na esfera de práticas culturais do Sul-Global, desafiou os formatos ocidentais das bienais. Em alguns casos, devido a noções de subversão e desobediência, paralelas à notificação pública de protesto. E em outros, devido a profundas dificuldades econômicas e sociais em manter dois anos de fluxo de capital, de organização e engajamento. Bienais normalmente respondem a um “conjunto de problemas e contingências, seja de ordem artística, política, ou econômica, mas sempre em relação à globalização” (GARDNER e GREEN, 2016, tradução nossa)⁵.

Em outros momentos, devido apenas a uma constante incompatibilidade de urgências, fluxos e comunicação de ordem criativa. O que está em voga aqui é o fato de que, seja por escolha, circunstância ou contingência, o caminho da desobediência representa uma passagem só de ida, graças à miríade de subjetividades, de fluxos de conhecimento, de improvisações bem-sucedidas, de investigações sobre a existência, de movimentos de criação de paradigmas e redes de afeto, que emergem das práticas relacionais de amor, turbulência e comunhão.

3.1.2 – Bienais do Sul-Global: forjando subjetividades e fronteiras

Por mais de um século de execuções de bienais espalhadas por todo o mundo, a originalidade e autenticidade esperada de cada edição e dos trabalhos colaborativos caiu na mesma “muvuca” dos poetas medievais, a que Paul Zumthor se refere, ao empregar o termo *movência* no sentido de definir a ordem indetectável da originalidade da criação e da performance.⁶ A circulação e a conexão constantes das práticas artísticas e de curadoria dá origem a engrenagens de criação, que movimentam os processos de troca em curso. O apoio

⁵ “Set of problems and contingencies, whether these were artistic, political, or economic, but always in relation to globalization”.

⁶ O termo “muvuca”, na linguagem informal da vida diária brasileira, faz referência à balbúrdia dos encontros entre pessoas, encontros difíceis de controlar, descrever ou compreender, na totalidade de suas interações. Embora certamente atraiam a atenção e a comoção de espectadores.

nas redes de conexão para atenuar as “esferas, até então separadas, da produção artística contemporânea” (ENWEZOR, 2003, p. 70, tradução nossa)⁷.

Algumas referências são propositais e tornam-se escolhas da curadoria. Outras referências tomam formas mais maduras e internalizadas. Esta é a forma comumente conhecida como influência, embora o âmago da criação assimile subjetividades e precedentes de conhecimento contextuais mais profundos. Algumas referências podem ser completamente deslocadas e adaptadas para o desenvolvimento de bienais consecutivas. Algumas referências tornam-se recorrências da moda e, conseqüentemente, transformam sua inovação ou originalidade em padrão. Algumas referências são rejeitadas e retomadas anos luz depois, normalmente desprovidas de significado diante da presença anacrônica.

O fato, do meu ponto de vista, consiste no exercício de distanciamento da autoria, que tem origem no mesmo radical da autoridade. E começar a aceitar o movimento e o fluxo intrínsecos de ideias e referências, inseridos no labirinto constituído além do tempo e do espaço e dentro de complexas redes de criação. Eu entendo a dificuldade e mesmo a impossibilidade do exercício, uma vez que a autoria caminha lado a lado com a distribuição de financiamento e o prestígio. Este é o porquê de curadores trabalhando acerca de expressões artísticas e populares serem frequentemente reconhecidos, enquanto as peças exibidas em si permanecem no anonimato.

Segundo o curador Okwui Enwezor, não é raro que o colecionador de artefatos – ele exemplifica com as expressões artísticas tradicionais da África, na falta de outra denominação – acredite ter “propriedade da aura estética das esculturas” (ENWEZOR, 2003, p. 66, tradução nossa)⁸. Talvez nenhuma autoridade se apresente de forma tão nítida quanto a autoria selecionada ou imposta.

Em relação à *muvuca* da troca e ao valor flutuante das ideias de curadoria, é possível observar algumas similaridades entre a 3ª *Bienal da Bahia* e a *Documenta V*, que ocorreu em 1972, na cidade de Kassel, sob a curadoria de Harald Szeemann. Independente de quão controversos tenham sido os comentários escritos nessa edição da *Documenta*, Joseph Beuys, um dos curadores assistentes, organizou a *Büro der Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung*. A iniciativa pretendia ser uma tentativa de desligar a arte das restrições hierárquicas dos circuitos artísticos. Todas as reuniões e encontros que aconteceriam no confinamento daquele escritório seriam incluídos nos processos e arquivos do projeto.

⁷ “Hitherto separated spheres of contemporary artistic production”.

⁸ “Ownership of the sculpture’s aesthetic aura”.

Enquanto isso, na edição de 2014 das bienais da Bahia, o curador Marcelo Rezende também abria seu escritório para visitação e dava acesso fluido e direto a ele, sem a necessidade de notificações prévias. O ato tornou-se conhecido como *A Sala do Diretor*. Outra similaridade que pode ser traçada entre essas duas edições está relacionada   duração de 100 dias. N  obstante, o título do catálogo da bienal de Salvador   *O Jornal dos 100 Dias*. A duração sugerida também foi adotada por outros programas de bienais afora. O caráter recorrente de ideias em diferentes bienais não diminui, tampouco delinea a direção e o propósito do impacto e dos pesos de seus efeitos e repercussões, relacionados aos limites divergentes de equilíbrio cultural, temporal e contextual.

O aumento de bienais que escapam ao formato e às restrições das estruturas ocidentais, alinhado   comunidade que anuncia o surgimento das bienais provenientes da experiência do Sul-Global, ou das chamadas “bienais da resistência”. A separa o e a descentraliza o em rela o ao ocidente incidem sobre as dificuldades simbólicas, relacionadas a contextos locais, nacionais e transnacionais, mediadas por a es organizadas pelas bienais (MARCHANT, 2014).

A resistência em questão faz referência ao desafio de trespassar e conceber projetos de curadoria que não sigam, necessariamente, a linha da aceita o ou da legitima o do padrão imposto pelo ocidente. Inclusive, para que seja alcançado um reconhecimento fundamental da possibilidade de funcionamento dessa legitima o, não como uma ponte relacionada   troca, mas como um regulador de rela es de poder. Uma das mudanç as recorrentes, promovidas pelas bienais do Sul-Global, consiste em um engajamento mais profundo na sociabilidade política, cultural e pós-colonial. O efeito imediato do engajamento em uma discussão transcultural faz referência   desconstru o da maneira com que o público se torna irrestrito ou exclusivo, assim como   matura o em rela o aos afetos e rea es produzidos a partir da experiência da bienal.

Segundo Gardner e Green, bienais do Sul trazem as feridas e histórias do colonialismo sob a pele, como se criassem “a conexão de nossas tragédias”, afirma a curadora independente Beatriz Bustos Oyanedel (*apud* GARDNER e GREEN, 2012). Ademais, Mignolo compreende as bienais do Sul-Global como uma possibilidade de ressurgimento, de descentraliza o e de desconexão em rela o às delibera es ocidentais sobre est tica e produ o. Nesse sentido, uma mudanç a nas geografias da percep o, da crença e do conhecimento deve emergir do engajamento proporcionado pelo pensamento fronteira o (MIGNOLO, 2013).

Por muitas razões relacionadas   despadroneza o das bienais do Sul, uma das dificuldades mais comuns refere-se   desobediência da comunica o de dois anos entre os

eventos, especificada em sua denominação. Elas respeitam apenas o espaço de tempo exequível. Em alguns casos, como na *Emergency Biennale* da Chechênia, que ocorreu entre 2005 e 2008. Embora o evento tenha se destacado por carregar o peso do nome de uma bienal transnacional de arte, a itinerância constante de uma estrutura continuada – ou *boîte en valise*, como ficou conhecida – continuou a modificar-se, alternando e desdobrando exposições, durante um período de três anos, e transformando seus artistas e mostras (GARDNER e GREEN, 2016). Pois o que está em voga é a luta Chechena contra a Rússia, no sentido de reivindicar sua autodeterminação enquanto nação. A bienal ganhou terreno em várias cidades temporárias e transitórias que apoiaram a causa da independência chechena, como Riga, Bruxelas, Bolzano, Vancouver, São Francisco, Cidade do México, Istambul e Paris. Houve até uma tentativa de entrar, de forma camuflada, na Bienal de Moscou, antes do início de um protesto artístico no local. De qualquer forma, a experiência da *Emergency Biennale* da Chechênia construiu uma rede transnacional, relacionada às lutas por liberdade. A arte funciona como mecanismos rompentes do desmonte da repressão do sistema.

As bienais do Sul-Global poderiam emergir tanto em cidades de países do Sul-Global, quanto emergir a partir de programas de curadoria de cidades ocidentais, propondo uma mudança e desafiando os formatos e estruturas padrão das bienais, especialmente daquela estabelecida há muito tempo, a bienal de Veneza. Essa distinção pode ser observada nas ações propostas pelo curador Igbo-Nigeriano Okwui Enwezor. Antes de sua morte, em 2019, ele conseguiu liderar a agenda da *Documenta 11*, na edição de 2002; assim como a *Segunda Bienal de Johannesburgo*, em 1997, em cooperação com o curador Gerardo Mosquera, o grande agente da 3ª *Bienal* de Havana.

A primeira edição da Bienal de Johannesburgo ocorreu em 1995, com o título de *Africus*. O evento coincidiu com as agitações pós-apartheid, na África do Sul, após aproximadamente três décadas de fragmentação cultural. No ano anterior, em 1994, o presidente Nelson Mandela havia feito seu discurso inaugural em defesa da liberdade, da cura das feridas deixadas pela repressão, da criação de pontes e da esperança por justiça. A segunda bienal de Johannesburgo recebeu o título de *Rotas Comerciais: História e Geografia*, em 1997. A participação de Enwezor, ao contrário do esperado, abalou as estruturas do que estava sendo reconstruído no país e gerou controvérsias (GARDNER e GREEN, 2016). Ou seja, havia um mal-entendido relacionado ao sincronismo de ideias habitando a agenda de curadoria de Okwui. Por exemplo, a era pós-apartheid do país demandou a presença de uma frente nacionalista bastante protetora. No entanto, o país estava mais próximo da reconstrução e do entendimento sobre o significado dos modos de ser, sentir e acreditar no país. O programa de curadoria proposta por Enwezor

estava centrado nos fluxos e expressões artísticas globalizados. Além disso, acreditava-se que ele dava muito pouca atenção às expressões locais e regionais da vida diária em construção (GARDNER e GREEN, 2016). Notavelmente, a agenda da curadoria de Enwezor que buscava pontes e o diálogo capazes de evidenciar a experiência do Sul-Global em relação à arte traduziu, ao mesmo tempo, o início de um movimento de deterioração, ou relativização, do pressuposto ocidental de conhecimento universal.

Um dos movimentos que surgiram, a partir da esperança de descentralização do ocidente, foi a ideia de “critical transreginality”, que coloca em perspectiva a rigidez das fronteiras (ADAJANIA e HOSKOTE, 2010, tradução nossa)⁹. O manifesto não apenas desafia as noções de fronteiras, como demanda o reconhecimento dos corpos em movimento constante. Eles não deveriam, no entanto, expor-se ao risco eventual de comprometer a conexão que estabeleceram com o próprio lar e algures.

Embora tenhamos aprendido a observar a noção de fronteiras de forma crítica, esse pode ter sido o movimento que alertou para a necessidade urgente de pesquisa e de produção de arquivos, uma vez que a produção e a transmissão do conhecimento passaram a levar em consideração a transversalidade das expressões artísticas e das práticas culturais, dentro dos domínios da sociabilidade.

A impossibilidade de realização do projeto tornou-se muito evidente na décima primeira edição da Documenta de Kassel, em 2002. Esse pode ter sido o zênite das dialéticas do Sul-Global, através dos aparatos das bienais. O que estava em jogo ali, afirmam Gardner e Green, eram as “poderosas modernidades paralelas” (2016, p. 184) e genealogias que desafiavam o poder hegemônico do Atlântico Norte sobre o domínio da arte contemporânea. A elaboração e a facilitação dos encontros, debates e trocas, com base na instalação de plataformas em realidades locais diferentes, capazes de enriquecer e expandir as discussões para um campo mais amplo da sociabilidade; no sentido de aproximar a inteligibilidade das cosmologias e as compreensões externas às diretivas epistemológicas da faculdade ocidental. O ano que precedeu a *Documenta 11* foi preenchido pela organização da plataforma, o que permitiu a produção de cinco encontros, nas cidades de Kassel, Berlim, Viena, Nova Deli, Santa Lúcia, na região do Caribe, e Lagos; segundo Enwezor, todos eles trataram sobre temáticas específicas e levantaram diálogos importantes. Cada encontro contribuiu para a montagem, o planejamento e o direcionamento do desenvolvimento do projeto de curadoria, que precedeu as exposições *per se*. Cada plataforma foi um manifesto (GARDNER e GREEN, 2016, p. 191).

⁹ “Trans-regionalidade crítica”.

A práxis das relações, os diálogos, as trocas e a produção descentralizada do conhecimento traduziram as linhas traçadas pelas mudanças de curadoria relacionadas à *Documenta 11*. O movimento presente nos debates de cada plataforma superou a forma com que a manufatura processual e dialética do conhecimento possibilita o entendimento sobre o limiar e alivia a subjetividade da história das feridas coloniais. Segundo o próprio Okwui:

O ponto fraco de todo discurso de base identitária, nos disseram, estava em sua própria contradição, em sua tentativa de associar o universal ao particular e o eu ao outro, dentro do lugar social da produção artística. (ENWEZOR, 2003, p. 71, tradução nossa)¹⁰

Este é, com toda certeza, um passo em direção à complexidade do simples elo entre as tragédias. Uma vez que a complexidade que une nossas tragédias não é, necessariamente, rastreável ou passível de descrição, é necessário dissolvê-la na ação e nos atos revolucionários. A arte funciona exatamente no sentido de atribuir completude à criação e à transcendência, ancoradas pelos discursos de bases identitárias ao *nomos* não sincronizável, insuficiente ou fragmentado. O discurso de base identitária nos ensina que precisamos nos curar dentro da caixa. A arte funciona como um mecanismo de desafio e desmembramento de cada uma das peças da estrutura, com o objetivo de abrir novos caminhos que possibilitem uma cura coletiva. Esse movimento estabelece encruzilhadas que têm origem nas feridas coloniais, mas que perpassam a possibilidade da liberdade de criar, atravessar e abrir caminhos, rumo à reterritorialização dos sujeitos em ação.

A inauguração da Bienal de Kochi-Muziris, em 2012, na região indiana de Kerala, trouxe o ponto de vista arqueológico para o centro das discussões, das práxis, das exposições e dos debates. Atividades locais em geral incluíam a escavação do sítio arqueológico de Pattanam, feita por um grupo de pesquisadores, com o objetivo de descobrir as narrativas de um sítio portuário histórico submerso, pertencente talvez às rotas de comércio indo-romanas. Quando as escavações começaram a aparecer, alguns historiadores acreditaram que as ruínas do sítio arqueológico de Pattanam pertenciam à lendária e fabulosa cidade perdida de Muziris (PERUR, 2016). A metodologia da escavação incluiu uma abordagem multidisciplinar, com o objetivo de compreender a forma com que as pessoas organizavam as estruturas urbanas e econômicas, em torno dos mercados mediterrâneos, há mais ou menos dois mil anos. Portanto, a produção artística da Bienal de Kochi-Muziris girou em torno de narrativas

¹⁰ “The weakness of all identity-based discourse, we were told, was in its self-contradiction, in its attempt to conflate the universal and the particular, self and other into the social site of artistic production.”

possivelmente conectadas aos imaginários dos processos históricos. Segundo a perspectiva da curadora Geeta Kapur, o sítio arqueológico de Pattanam possui:

Reservas culturais para os arqueólogos, formas liminares para os artistas – e o processo atraente de ordenação, arquivamento e anotação de materiais, que conduzem a pesquisa à imaginação do pensamento abstrato. (KAPUR, 2012, tradução nossa)¹¹

Para destrancar os arquivos, é preciso uma conexão profunda com a pesquisa e a intuição, assim como a permissão transcendental para escavar as narrativas e memórias que amarram esse alcance turvo dos significados históricos. A Bienal de Kochi-Muziris desvelou imaginários históricos e convidou os artistas a se engajarem no esclarecimento e na convergência das interseções do fenômeno local submerso. Artistas têm, sem dúvida, a capacidade de lidar com a informação abstrata que alarma as narrativas, organizando-as em constelações visuais. Os curadores de Kochi-Muziris convidaram o artista brasileiro Ernesto Neto, que compreendeu as genealogias conectivas a partir dos caminhos históricos das rotas portuguesas, que criaram as feridas coloniais no contexto brasileiro. A contribuição de Neto, chamada *Life is a River* (“A vida é um rio”), traduzia a avareza colonial em essência material (KAPUR, 2012). O que está em voga aqui são os desenvolvimentos históricos: o engajamento local das bienais poderia contribuir para os debates profundos sobre temas contemporâneos emergentes, levando a gestos transculturais de comunalidade e movimento coletivo.

Usando a mesma paleta visual de cores da Bienal de Kochi-Muziris, é possível observar a aparência da Bienal do Barro, em Caruaru, Nordeste do Brasil, também no ano de 2014. O projeto procurou engajar-se e trabalhar com a argila crua, em abundância nas práticas culturais e artesanatos da região. Fato é que as bienais do Sul-Global emergem, em geral, das vozes e do desejo que investigam o contexto, em que ativam um sentido cultural de ingenuidade. Se o projeto de curadoria encoraja a reflexão entre o local e o global, permitindo que ideias e criações fluam, também desvenda e contribui para o diálogo em torno de questões sobre subjetividades plurais, em detrimento da era da homogeneização.

É também importante reconhecer a *Bienal do Mercosul* que acontece na cidade de Porto Alegre, no estado brasileiro do Rio Grande do Sul, desde 1997. O bloco Mercosul consiste em uma tentativa de unificar os países da América do Sul, em termos de troca econômica e estratégias políticas. Provavelmente, a *Bienal do Mercosul* visa promover uma ideia de

¹¹ “Cultural deposits for the archeologists, liminal forms for the artists – and the compelling process of sorting, archiving, annotating captive materials that leads from research to abstract thought imagination”.

integração cultural que também deveria estar em pauta nas ações do bloco. Um destaque para as discussões da edição de 2018 que foram denominadas de *Triângulo Atlântico* e focaram em conectar o Atlântico através de sensibilidades artísticas e culturais.

As próximas análises dedicam sua atenção à primeira bienal, que se engajou publicamente em investigações de fora do escopo e das estéticas da delegação ocidental. Da mesma forma, a 3ª *Bienal de Havana*, sob a liderança de Gerardo Mosquera, mergulhou nos dialetos das relações Sul-Sul, no sentido de atribuir a complexidade adequada às subjetividades que deveriam ser reivindicadas nas periferias.

3.1.3 – 3ª Bienal de Havana 1989 – Gerardo Mosquera

A Bienal de Havana contou uma história diferente das histórias contadas por bienais internacionais de outros lugares do mundo. Assim descreveu a professora e administradora de arte Rachel Weiss (2011) e muitos outros agentes culturais que tiveram a oportunidade de estar presentes nas bienais de longo prazo realizadas no *Centro de Arte Contemporânea de Wifredo Lam*, em Cuba. Como consequência da *Revolução Cultural Cubana*, em 1959, o *Centro Lam* foi fundado em 1983, como parte das políticas culturais sendo empregadas no país, sob a administração do Ministro da Cultura Armando Hart Dávalos – ativo de 1976 a 2003.

O centro cultural foi nomeado em homenagem a Wifred Lam, um dos artistas modernistas/surrealistas/cubistas que havia acabado de morrer no ano precedente, em 1982. Lam era conhecido por ser um artista “tri-continental”, o que traduzia o movimento transcultural das diásporas africanas e asiáticas, indo em direção a países da América Latina. Lam costumava dizer que “minha pintura é um ato de descolonização” (*apud* ROJAS-SOTELO, 2009, p. 60, tradução nossa)¹². De fato, suas pinturas e ilustrações, não seguiam, necessariamente, as técnicas conservadoras das estéticas de arte europeias de seu tempo. Sem mencionar que Cuba não era um país qualquer, pois representava a resistência comunista das Américas. Alinhada à União Soviética contra o imperialismo dos Estados Unidos, ainda por vir, e sob intervenções de estado ligadas aos ideais marxistas, o comando nacional foi tomado por Fidel Castro após a Revolução. Ele, que permaneceu no poder como Primeiro Ministro, de

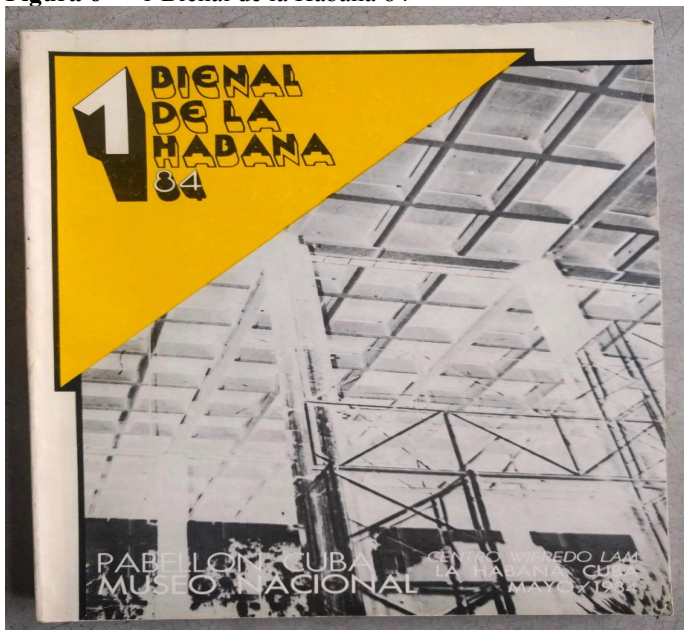
¹² “Mi pintura es un acto de descolonización”.

1959 a 1976, e como Presidente, de 1976 a 2008, também assinou em defesa da criação do *Centro Cultural Lam*, sob a direção da historiadora de arte Lillian Llanes.

A partir das atividades do movimento intelectual, Havana realizou o *Congresso Mundial de Cultura*, em 1968. Um dos propósitos do congresso apoiava-se nas discussões sobre questões culturais relacionadas a países tidos, na época, como países de terceiro mundo. Posteriormente conhecidos como Sul-Global. O tema geral tratava sobre o ‘Colonialismo e o Neocolonialismo no Desenvolvimento Cultural dos Povos’. (PAPERS...,meio eletrônico). As discussões levaram, portanto, o movimento à agitação social e intelectual que estruturou, conseqüentemente, o caráter das manifestações artísticas e culturais promovidas pelo centro. “O movimento do pensamento crítico” [el movimiento de pensamiento crítico] foi o nome dado a esse movimento intelectual. Os processos de independência nacional nas Américas do Sul e Central transpuseram, da mesma forma, a transfiguração de um processo colonial, afastando-se gradualmente de um imaginário colonial e promovendo sua fragmentação em diferentes lutas, através exatamente da dimensão que definia o papel e o foco da maior parte das demandas intelectuais.

Um ano depois de sua criação, a Primeira Bienal de Havana ocorreu no *Centro Cultural Lam* (Figura 6). O projeto foi co-fundado por Nelson Herrera Ysla e Gerardo Mosquera. Também era intencional o fato de essa bienal realizar o movimento “tri-continental” decolonial sob práticas de curadoria e escolaridade coletivas. Segundo Herrera, era importante que localizassem a si mesmos dentro do universo da prática artística (*apud* ROJAS-SOTELO, 2009). Ela vinha funcionando como um caminho de mão dupla para diferentes facetas da manufatura paradoxal de eventos de arte. As bienais estabeleceram um câmbio de visibilidade forjada, integração e território, para contemplar o social e o cultural, elementos cujos conteúdos eram convencionalmente desassociados. Essa não era mais uma simples questão artística estética e formal, ela passou a lidar com a forma como a arte era inerentemente desenvolvida, em diálogo direto com o reconhecimento étnico-cultural internalizado dos contextos locais.

Figura 6 – “1 Bienal de la Habana 84”

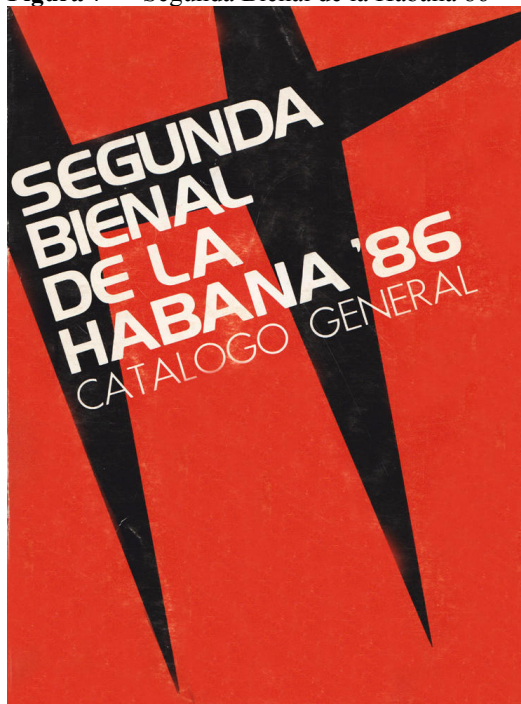


Fonte: Rabbel (1984)

Por um lado, a segunda bienal, em 1986, aproximou-se de sua edição anterior, derrapando nos prospectos de eventos artísticos de base europeia – prática muito antiga, iniciada através do formato do *Salon des Arts*, nas salas dos patrícios parisienses do século XVIII, que floresceu junto às bases da modernidade e tomou, doravante, configurações diversas (HALL e GIEBEN, 1993). Por outro lado, aproximou-se de diferentes demandas compartilhadas por um movimento artístico global, mantido pelos deslocamentos intelectuais e sociais (Figura 7). Nesse sentido, a bienal pretendia “ênfatizar o uso da cidade. Não era para ser uma exibição, mas um mosaico de exibições” (CAMNITZER, 2009, p. 215, tradução nossa)¹³. Um mosaico permitiria, nesse caso, ampliar as visualidades que estavam fora das paredes do museu, fora das representações padrão e fora de um conceito exclusivo de arte.

¹³ “To emphasize the use of the city. It was not to be an exhibit but a mosaic of exhibitions”.

Figura 7 – “Segunda Bienal de la Habana 86”



Fonte: (ART..., 1986)

Próspera na 3^a *Bienal de Havana*, a quebra inicial do padrão teve relação com o significado literal da bienal, ou seja, com o fato de o evento ocorrer a cada dois anos (Figura 8). Parece um gesto simultâneo enganador, esse de acolher eventos da bienal em países de cosmologias deslocadas e descartadas. Na prática, está normalmente conectado a situações políticas e econômicas; filosoficamente, talvez se conecte a uma percepção diferente de tempo, relacionada a mentalidades incompatíveis. Portanto, o *Centro Lam* realizou a terceira edição da bienal de forma tardia, em 1989. Foi o fato de realmente assumir mudanças na organização e nas práticas de curadoria que, eventualmente, colocou Havana sob os holofotes dos eventos artísticos do Sul-Global. Incluindo a consolidação de um mercado de arte cubano. A dialética usada por Mosquera para descrever a possibilidade de, conscientemente, distanciar a arte da América Latina dos padrões eurocêntricos: se estamos fadados a ser marginalizados, vamos criar nosso próprio espaço, nossas próprias redes, valores e epistemes e projetá-los no mundo (*apud* BRUCE, 2018).

Figura 8 – “Tercera Bienal de la Habana 89”



Fonte: Capa... (1989)

Embora muito apegadas a dinâmicas mundiais e a paradigmas artísticos e históricos eurocêntricos, as bienais de Havana riscaram a instituição central conservadora, com o objetivo de, manifestamente, criar imaginários que se distanciassem de aspirações hegemônicas de arte. De certa forma, ela funciona como uma medida de tempo e espaço. Por exemplo, aquilo que é produzido na América Latina não consegue aproximar-se da crítica de arte mundial hegemônica, não devido à incapacidade ou à inferioridade relacionadas a ideias pouco desenvolvidas de progresso, mas devido, necessariamente, a diferentes conexões, ligadas a contextos diários e à possibilidade de atribuir sentido a sua própria realidade. Manifestações tidas como precárias ou inescrupulosas podem consistir um ponto de partida para afastar críticas convencionais de curadoria, no sentido de atrair um grau de características artísticas instáveis. Entretanto, as estéticas da precariedade terminaram servindo a outra intervenção capitalista, que redefiniu e refinou o surgimento de manifestações culturais nos contextos da América Latina. O artista e intelectual Luis Camnitzer, por exemplo, estabelece uma analogia entre a ANIR (*Asociación Nacional de Innovadores y Racionalizadores*, em atuação desde 1976) e artistas periféricos de ponta. A ANIR tem como base a “canibalização das partes, reciclando-as, e a utilização de uma filosofia reprojeta” (CAMNITZER, 2009, p. 70, tradução nossa)¹⁴, reunindo cientistas e técnicos, com o objetivo de empregar a ingenuidade na resolução de problemas técnicos. Uma estética da *bricolage*, como definida por ele. A analogia surge no sentido de usar essa estratégia técnica como metáfora para o “uso da ingenuidade na periferia e na construção de uma verdadeira estética da pobreza” (CAMNITZER, 2009, p. 71, tradução nossa)¹⁵. Por outro lado, a utilização da coerência para tornar expressões artísticas inteligíveis

¹⁴ “Cannibalizing parts, recycling them, and using a redesigned philosophy”.

¹⁵ “Use of ingenuity on the periphery and for a true aesthetic of poverty”.

em um contexto de Terceiro Mundo, parece ultrapassar as exacerbações das autoproclamações, no sentido de institucionalizar uma direção contrária dos padrões pré-estabelecidos.

“Tradição & Contemporaneidade” foram pontos-chave da 3ª *Bienal de Havana*. Quase um paradoxo exponencial crescente para pagar as contas. O termo tradição hoje não implica apenas a continuidade das técnicas e os elementos em voga entre as práticas e criações artísticas, também conforma um processo sociocultural em marcha mais profunda, que diz respeito à submissão coletiva de memórias a padrões tradicionais locais. Ele se conecta a uma gama mais profunda de estratificações culturais, como a religião, os rituais e as cerimônias. Principalmente a investigações filosóficas que vêm sendo deixadas parcialmente de lado, se comparadas às práticas da chamada produção de arte contemporânea. Tudo em nome da forma e da beleza. A estética da ciência minimalista da alta tecnologia. Além disso, o termo contemporâneo colabora para a formação de possíveis camadas, no sentido de definir a arte, dentro e em meio aos espectros externalizados pelo pensamento ocidental na forma de expressões antropológicas, populares, culturais e da diáspora. O “espectro das multiplicidades” (BRUCE, 2018, p. 33, tradução nossa)¹⁶. Fragmentado. A instabilidade da definição da “contemporaneidade” se deve, principalmente, ao fato de estabelecermos definições em movimento, assim como mudamos em movimento. Ela responde, portanto, a uma investigação em meio a essa multiplicidade de vozes. O curador Gerardo Mosquera acredita que a centralização dos sistemas de arte opera externamente na “manutenção da desconexão das zonas de silêncio” (MOSQUERA, 1994, p. 134, tradução nossa)¹⁷. Desta forma, deve haver uma mudança de perspectivas. A investigação deveria atingir um outro nível de compreensão, em que práticas não são incluídas através da força antropológica, mas na qual a investigação encontra uma abertura no sistema, ao criar um rompimento no padrão. Uma rachadura para forjar uma entrada e registrar outras práticas dentro da contemporaneidade.

O segundo passo tomado diante das preocupações e decisões de curadoria da bienal foi o de remover os prêmios do júri e as competições por prêmios no fim do evento. De alguma forma, esses prêmios estipulam critérios baseados em padrões já hegemônicos da evolução mundial da arte. Como relatado por Llanes, diretor do *Centro Lam*, é mais precioso “direcionar sua energia à relação dialética, tensa e problemática entre ‘a tradição e a contemporaneidade’ ” (*apud* ROJAS-SOTELO, 2009, p. 239, tradução nossa)¹⁸, que fabricar uma dimensão

¹⁶ “Spectrum of multiplicities”.

¹⁷ “Keeping disconnected the zones of silence”.

¹⁸ “To turn its energy towards the dialectical, tense and problematic relationship between ‘tradition and contemporaneity’”.

competitiva dentro do evento. No entanto, como honrar práticas e linguagens artísticas divergentes, em confronto com o contexto dialetal? Esse questionamento é apenas uma amostra do fórum de Ibis Hernandez, em que a defesa de uma arte contemporânea para o Terceiro Mundo foi questionada (ROJAS-SOTELO, 2019). A gama de obras de arte expostas na Bienal acessou uma grande variedade de horizontes culturais. Houve artistas como Oioguibi Fanabe, da Nigéria, que trabalhou como um ‘ibogolan’, termo que define os artistas que “trazem imagens e práticas ancestrais e contemporâneas” em suas obras. Ou os retratos fotográficos de Sebastião Salgado, que traziam um panorama dos mineradores de ouro no Brasil. Ou as pipas chinesas extremamente elaboradas. Ou até as obras de arte do conceitualismo internacional de Luis Camnitzer. Ou a escola de pintura de Tinga Tinga, em Kinshasa. Ou os objetos da instalação de Manuel Mendive *La Luz*, que derivaram de rituais iorubá, como parte da tradição da Santeria. Ou o carnaval de máscaras da Guiné Bissau. Ou a abstração romântica moderna vietnamita de Dang Xuan Hoa. Ou a equipe filipina – composta por Santiago Bose, Raymond Maliwat e Roberto Feleo – que “abordou formas míticas, materiais e cores, relacionando-os a lutas políticas locais” (ROJAS-SOTELO, 2009, p. 249, tradução nossa)¹⁹. Ou as instalações de vídeo do *Projeto Terra*, de Juraci Dórea. Ou, até mesmo, brinquedos, máscaras e coleções vindos de muitos países africanos. Apenas para citar alguns desses artistas.

Como teria sido possível honrá-los por suas habilidades? Como teria sido possível olhá-los sem categorizá-los? Como teria sido possível não hierarquizar cada uma dessas manifestações artísticas?

As preocupações que ultrapassam a mera crítica de arte levam os essencialismos estéticos a uma absoluta revitalização de seus conceitos e critérios e a encontros artísticos deslocados. Na verdade, algumas bienais do Sul-Global tendem ao ensino e ao aprendizado “direcionados a eixos mais horizontais de diálogo e engajamento, através de uma região-promovida como transcultural e comunal” (GARDNER e GREEN, 2016, p. 92, tradução nossa)²⁰.

De qualquer forma, algumas obras exibidas e mencionadas acima não podem ser desassociadas ou diferenciadas das maneiras coletivas em que foram criadas. Isso indica que a confiabilidade da autoria não é capaz de incluir o processo sócio-histórico e cultural, enquanto processo interdependente. O engajamento na transculturalidade e, assim por diante, demanda um ponto de vista analítico mais profundo sobre toda formação nacional, no sentido de

¹⁹ “Addressed mythical forms, materials, and colors, relating them to local political struggles”.

²⁰ “[...] towards more horizontal axes of dialogue and engagement across a region-promoted as transcultural and communal”.

descobrir que qualquer definição definitiva de cultura, local ou nacional, representa uma derrocada.

Para dar seguimento, o terceiro passo diz respeito aos procedimentos de curadoria e pesquisa, adotados ao longo da organização e das exposições. Ao contrário da primeira e da segunda edição, a 3ª *Bienal de Havana* abordou processos de pesquisa, dissociando-os das manobras de curadoria ocidentais. O método adotado na curadoria dos artistas endossou uma pesquisa antropológica, baseada no critério de participantes-observadores. Segundo a perspectiva de Mosquera, há normalmente uma “cultura de curadoria” e “culturas que passam por curadoria”, ou seja, as culturas convidadas que passaram por processos de curadoria são destituídas da intervenção colaborativa de seus próprios trabalhos (MOSQUERA, 1994, p. 135). A complexidade de cada um desses contextos acaba sendo deslocada para zonas compartilhadas de contemplação ou conglomerações geopolíticas. Às vezes isso faz sentido. Em outras, não há uma interação adequada. A práxis anda junto com a obra.

Para ilustrar a declaração de Mosquera, podemos observar brevemente o processo de curadoria da exposição chamada *Les Magiciens de la Terre*, coincidentemente exibida naquele mesmo ano, em 1989, no *Centro Pompidou*, em Paris. De certa forma, o curador Jean-Hubert Martin estava determinado a fazer oposição à exposição de 1931, *L'Exposition Coloniale*, no 12º *Arrondissement* de Paris, no *Bois de Vincennes*, onde o *Palais de la Porte Dorée* foi especialmente construído para a ocasião. A exposição colonial internacional apresentou um museu das colônias e reuniu, portanto, o conjunto de pertences franceses capturados durante o período colonial. Ela retratou os territórios, a história da conquista de cada colônia e o impacto que essas conquistas tiveram na dimensão artística (L'EXPOSITION..., meio eletrônico). Posterior ao *Cabinet de Curiosité*, a *Exposição Colonial Internacional* (Figura 9) representa os primeiros sinais da criação dos museus antropológicos (ou folclóricos ou étnicos ou populares). De qualquer maneira, *Les Magiciens de la Terre* recebeu mais de cem artistas, teoricamente convidados, de países euro-americanos e não ocidentais. Segundo o artigo do escritor de arte Sean O'Toole, para a *Frieze Magazine*:

A exposição foi não-hierárquica, no sentido de que justapôs artistas estabelecidos [...] a um amplo círculo de artistas não ocidentais folclóricos, artesãos, xamãs, sacerdotes e visionários difíceis de classificar. (O'TOOLE, 2017, tradução nossa)²¹

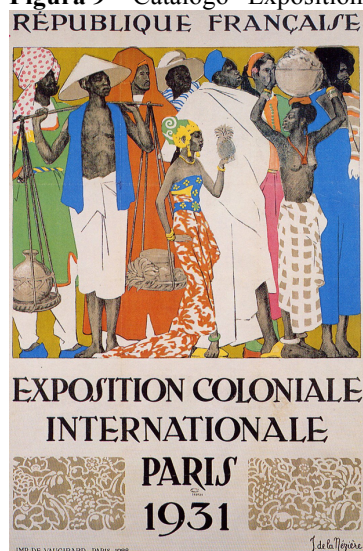
²¹ “The exhibition was non-hierarchical in the sense that it juxtaposed established artists [...] with a broad constituency of non-Western folk artists, crafters, shamans, priests and hard-to-classify visionaries”.

O ato de reunir obras de arte do mundo inteiro consistiu, portanto, em uma tentativa de Martin de demonstrar que a arte pode ser praticada fora das galerias euro-americanas e que os critérios de definição da arte não são, necessariamente, confiáveis. No entanto, o fato de utilizar termos como “mágico” ou fazer menção a “magos”, em referência à arte e a artistas não-ocidentais, reforça as suposições de Mosquero sobre as noções de “cultura de curadoria” e “culturas que passam por curadoria”. A crítica de Camnitzer a *Les Magiciens de la Terre* demonstrava que:

[...] a mega-exibição abordou e trouxe a ‘alteridade’ para o *mainstream* da arte contemporânea, tornando-se igualmente um lugar de definição do ‘outro’, onde o ‘outro’ não tem permissão para identificar e definir a si mesmo, fora da orquestração de uma instituição extravagante e sem grandes orçamentos. (*apud* ROJAS-SOTELO, 2009, p. 248, tradução nossa)²²

A noção de alteridade não inclui a garantia de uma resposta dialética qualitativa à sua contextualização, nem fundamenta as produções artísticas euro-americanas em seu próprio movimento histórico transcultural. O processo de curadoria da 3ª *Bienal de Havana* aceitou e assumiu o desafio epistêmico de contestar a *expertise* relacionada à curadoria de grandes eventos de arte. Talvez, a noção de “alteridade”, nesse contexto, tenha surgido na direção oposta, uma vez que o convite para a participação de artistas euro-americanos quase não foi considerado.

Figura 9 – Catálogo “Exposition Coloniale Internationale”, Paris, 1931



Fonte: Catálogo... (1931)

²² “The mega-exhibition addressed and brought ‘otherness’ to the mainstream of contemporary art becoming also a place to define the ‘other’ instead of allowing it to identify and define itself without the orchestration of fancy institution and big budgets”.

A maneira como a antropologia opera em relação à curadoria de arte pode ser bem sutil. Os domínios do olhar antropológico não dão suporte a identidades de base nacional ou a identidades-*na*-política. Pelo contrário, os domínios do olhar antropológico comportam as contradições existentes dentro da constituição de qualquer nação. Ou seja, as discussões sobre “tradição e contemporaneidade”, dentro da *3ª Bienal de Havana*, são encruzilhadas inconclusivas, pois a definição de cada um daqueles termos pode vir a essencializá-los. Trata-se da construção dialética desses conceitos, que desenvolvem uma *práxis* particular, ao mesmo tempo que essas formulações sobre processos de curadoria vão operar na construção de uma das bases da *3ª Bienal da Bahia*, que possui suas próprias contradições e seus próprios imaginários nacionais e regionais.

3.2 – ESTÉTICAS DECOLONIAIS E AS CONEXÕES COEVAS DO ATLÂNTICO

A travessia do Atlântico provocou um turbilhão nas relações culturais estabelecidas no contexto geopolítico territorial da América Latina. Esse é um momento crucial da história das insurreições, das fugas, das reinvenções, das abordagens da anterioridade relacionadas a aparatos memoriais, das vozes ecoando no esquecimento, rumo a seu derradeiro de re-existir, através de gestos do corpo, do desafio da sincronicidade imposto pela luta de cosmovisões latentes, da evanescência das temporalidades submetidas a medidas lineares de tempo, do desencadeamento e do desdobramento de capítulos históricos inesperados em meio às quebras, com base na sucessão do poder, do advento da dança cotidiana das realidades, das dialéticas das visualidades, prestes a detonar os imaginários tradicionais e artísticos relacionados a maneiras de ver e sentir o mundo, do deslocamento de corpos teóricos, assim como da revelação da contradição da modernidade intelectual e, finalmente, do recurso da improvisação sociopolítica, da performance econômica, das manifestações culturais e dos manifestos, no sentido de superar a repetição institucional do poder. Não há "alteridade" quando o lado da moeda está voltado para o Sul. Os títulos a seguir atuarão na compreensão das relações, no sentido de construir uma apreciação dos resultados sensoriais do momento em que a dor e o silêncio tornam-se cura e ação.

3.2.1 – Dialética das Estéticas Decoloniais

A disposição para discutir as dialéticas das estéticas decoloniais sugere mais que a mera definição de um conceito fora de contexto. É preciso, ao menos, tentar compreender os pontos de vista culturais a que respondem e os efeitos de suas agitações, para efeitos acadêmicos. Muito embora, por vezes, eu tenha certa impressão de ser capaz de localizar os usos do termo em dialéticas não-históricas. Talvez, por conta de uma certa inclinação para a transformação de conceitos em estratégias universais, apesar de tenderem a ser, no caso das estéticas decoloniais, constantemente escritas e levadas a uma dimensão “pluriversal”.

De certo modo, para englobar dimensões “pluriversais” a um conceito, é preciso sintetizá-lo inteiramente em uma dimensão global. Não obstante, a mudança consiste em entender o significado de tornar um conceito universal, por um lado, e assumir, por outro lado, que pensamentos universais podem ser adquiridos através de qualquer perspectiva reconhecida. Nesse sentido, o local também pode ser universal. Ou ainda, todo local pode ser universal. A multiplicidade de universalidades locais é formada, portanto, por mentalidades dinâmicas e coexistentes. Da mesma forma, palimpsestos possuem uma pluralidade idiossincrática.

O termo “pluriversal” foi cunhado por Walter D. Mignolo (2013, tradução nossa), ao discutir a “hermenêutica pluritopical”²³. Segundo ele, a hermenêutica se refere à reflexão sobre o significado dentro de uma só cosmologia. Ao mesmo tempo, ao estudar a hermenêutica dentro de mais de uma cosmologia, faz-se necessário pluralizar o conceito, ato essencial para que um dado significado não seja destruído ou excluído. Além disso, ele idealiza a “pluriversalidade como um projeto universal” (MIGNOLO, 2000, p. 64), dentro da opção decolonial, com o objetivo de des-hierarquizar a hegemonia de conceitos considerados universais pelo pensamento ocidental e de enfrentar o desafio de ampliar o reconhecimento de configurações epistemológicas.

O caráter não-histórico das estéticas decoloniais referidas acima opera no sentido de que, através dessa perspectiva, não apenas expressões artísticas são pensadas e criadas, mas ele também abarca dinâmicas de observação, pesquisa e reunião de expressões artísticas criadas em diferentes temporalidades e lugares, em relação a quando e onde o conceito foi cunhado.

²³ “Pluritopical hermeneutics”.

Nesse contexto, “[...] uma concepção temporal de movimento sempre serviu para legitimar a empreitada colonial em todos os níveis” (FABIAN, 1983, p. 95)²⁴. Por exemplo, a estética decolonial, para além de suas limitações conceituais, consiste em aprender “maneiras de olhar”. Mesmo expressões artísticas que não estavam sendo pensadas através das lentes da estética decolonial podem ser observadas dentro dessa perspectiva. Elas podem diferir de conceitos ocidentais transformados em universais, quando as lentes da estética decolonial criam uma nova perspectiva de “olhar” e passam a mensurar toda uma miríade de manifestações artísticas, por serem ou terem especificidades que se enquadram em um movimento mais amplo, o movimento dos horizontes decoloniais.

Para o pensamento ocidental, conceitos universais foram construídos para servir de parâmetro de desenvolvimento, progresso, crescimento e avanço ou para a apreensão da totalidade do ser em sua exterioridade.

A ciência decolonial é frequentemente citada como uma “opção”, não como uma “teoria”. Uma opção de olhar, de análise, de ser, de existir, de buscar por mais formas locais e coerentes de expressões e manifestações culturais e assim por diante. De certa forma, encarar a estética decolonial como uma opção representa uma reflexão constante sobre a realidade em que vivemos, sobre as contingências do dia a dia, sobre a construção social e, acima de tudo, é sobre se autodeclarar. Somado a isso, a estética decolonial lidera um movimento que aspira libertar os sentidos e sensibilidades das categorizações, das classificações artísticas, dos mercados de arte e dos prêmios artísticos individuais. A tarefa inicial, ou seja, a de “[...] identificar a lógica da colonialidade em cada um e em cada relação é, por si só, uma tarefa decolonial” (MIGNOLO e CARBALLO, 2015, p. 433, tradução nossa)²⁵, indica que nos engajamos em uma tarefa contínua de tomar consciência das relações de poder e domínio, para eventualmente destruí-las. Não obstante, nos engajamos na tarefa de identificar essa lógica das estéticas, em termos de domínios teóricos. Libertar a estética significa libertar sensações, processos de percepção, de escuta e de degustação das sensações.

O fato de estudar e discutir o espectro estético decolonial do olhar analítico provoca uma espécie de titilação acionada, de tempos em tempos, através do contato com expressões artísticas. Essa titilação corresponde, de antemão, ao crescimento de um sentimento afetivo em relação à percepção intraduzível de pertencimento e ao reconhecimento da criação enquanto

²⁴ “A temporal conception of movement has always served to legitimize the colonial enterprise on all levels”.

²⁵ “[...] identificar la lógica de la colonialidad en cada una y en las relaciones es en sí mismo un trabajo decolonial”.

meio, desvinculado dos resultados. Aparentemente, ela acompanha os processos analíticos de estéticas decoloniais.

Passsei por esse processo quando me deparei, pela primeira vez, com as exposições da 3^a *Bienal da Bahia*. Ela funcionou como um gatilho de euforia, não pelo fato de eu ter tomado conhecimento de tudo que precisava sobre o evento, mas porque havia uma quebra de lógica e um rumor de construção, que subverteram um padrão de ver e sentir, internalizado em meu cérebro naquele segundo. Todo o meu corpo pulsava. Ele sabia que havia se deparado com algo grandioso, embora minha mente não houvesse encontrado as definições de linguagem que justificassem tamanha comoção. De fato, o significado exato do que senti emergiu das dialéticas do evento, dos catálogos, das publicações e da memória das pessoas que, de alguma forma, estiveram envolvidas. Em alguns casos, até a escuta representou uma forma de olhar. Ela dá a impressão de localização entrelaçada à ficção da voz. De localização, não de deslocamento, no sentido de forjar uma conexão imagética e territorial. Ficção da voz, não escrita etnológica, por desordenar as zonas de silêncio.

Grande parte do tempo, tenho dificuldade de identificar, em meu trabalho e em meus escritos, que um evento ou expressão correspondem a uma estética decolonial, sem ter a autorização de ir além e mais fundo nesses estudos e análises culturais. Também me questiono se somos capazes de olhar e perceber expressões artísticas decoloniais, uma vez que não são nomeadas dessa maneira por seus criadores e artistas. Qual seria nosso papel enquanto intelectuais dentro do projeto decolonial? De acordo com minha perspectiva, é preciso começar a tomar consciência e agir de acordo com ela. O ponto crucial reside em manter a reflexão e a construção ao alcance das possibilidades do olhar.

De qualquer forma, o termo “estética decolonial” surgiu de um manifesto, composto em 2011, principalmente por intelectuais, artistas, curadores e pesquisadores latino-americanos, engajados em um grupo de trabalho sobre as dimensões conceituais da colonialidade/decolonialidade/modernidade. As reivindicações ativas das estéticas decoloniais vêm sendo discutidas, em termos gerais, no *Instituto Decolonial Transnacional*. Um exemplo de uma das reconvenções pode ser lido no trecho do seguinte manifesto:

Dentro de diferentes genealogias de re-existência, ‘artistas’ vêm questionando o papel e o nome a eles atribuídos. Eles estão cientes do confinamento que os conceitos artísticos e as estéticas euro-centradas lhes impuseram. Eles se engajaram em políticas de identidade transnacionais, renovando identidades que haviam sido descreditadas nos sistemas modernos de classificação, em meio à invenção de hierarquias raciais, sexuais, nacionais, linguísticas, religiosas e econômicas. Removeram o véu de histórias ocultas do colonialismo e rearticularam essas narrativas em alguns espaços da modernidade, como o cubo branco e suas ramificações. Eles habitam as fronteiras, sentindo nas fronteiras e construindo nas fronteiras, foram eles os propulsores do pensamento e da estética decolonial transmodernista (DECOLONIAL..., 2011, meio eletrônico, tradução nossa).²⁶

Ao fazer referência a diferentes genealogias da re-existência, o que nos vem à mente é o conjunto de dimensões relacionais, em meio a cosmologias heterogêneas. Robbie Shilliam reflete sobre os aspectos das genealogias e diferentes cosmologias, abordando a “multiplicidade enquanto relação profunda e não como segregação categórica” (2015, p. 185, tradução nossa)²⁷. Relações profundas com a ancestralidade, com a terra, com a espiritualidade, com elementos visuais expressos em diferentes cosmologias e, sobretudo, relações profundas entre si mesmos. Isso quer dizer que o aspecto relacional da estética decolonial precisa encontrar espaço para fluir, precisa tornar-se indispensável para a criação de laços que estejam desatrelados das relações de poder presentes nas expressões artísticas. Outro trecho importante da declaração acima faz referência ao engajamento político das identidades transnacionais. Ou seja, as identidades que surgiram dentro das formações de estados-nação em todo o mundo refletem as identidades que espelham a dominância histórica em meio a sujeitos subjugados através da colonização. Portanto, uma identidade restaurada através da omissão das relações anteriores de poder precisa revelar o exato ponto de partida em que a memória entra em voga. A identidade-na-política aponta para o fato de que essas identidades, criadas a partir da modernidade e confinadas pelos domínios do capitalismo, deveriam ser entendidas dentro de um sistema político, ou seja, do sistema político do estado-nação e da representação imposta.

O conflito entre a identidade-na-política e a identidade gerada pela genealogia da memória encontra um meio termo na divisa das fronteiras. A produção da subjetividade fronteiriça cruza um catalizador importante entre artistas, curadores, diretores de cinema,

²⁶ “Within different genealogies of re-existence ‘artists’ have been questioning the role and the name that have been assigned to them. They are aware of the confinement that Euro-centered concepts of arts and aesthetics have imposed on them. They have engaged in transnational identities-in-politics, revamping identities that have been discredited in modern systems of classification and their invention of racial, sexual, national, linguistic, religious and economic hierarchies. They have removed the veil from the hidden histories of colonialism and have rearticulated these narratives in some spaces of modernity such as the white cube and its affiliated branches. They are dwelling in the borders, sensing in the borders, doing in the borders, they have been the propellers of decolonial transmodern thinking and aesthetics”.

²⁷ “Multiplicity as deep relation rather than categorical segregation”.

intelectuais, professores engajados nas discussões sobre os horizontes decoloniais. Representa “o início do movimento”, o ímpeto de pensar e agir, não de fora, em espectros periféricos ou marginalizados da cultura, mas no sentido de compreender que a identidade-*na*-política escapa de seu essencialismo, colocando-se acima e além dos labirintos das relações geopolíticas ocidentais. Profundamente enraizada nesse labirinto, está a “fabricação do significado e da interpretação” (DUSSEL, 2011, tradução nossa)²⁸, que interpela ordens mundiais e desmonta, mais uma vez, continuidades sociais.

Segundo os interesses do “pensamento fronteiriço”, é preciso, antes de tudo, refletir sobre o conceito de fronteiras, como apresentado por Glória Anzáldua (1987). Esse pensamento se refere a aprender a se posicionar em meio às fronteiras epistemológicas do pensamento e a reconhecer o conhecimento oficialmente ausente, engajando-os em *movências* culturais inteligíveis para cada realidade local ou translocal (ZUMTHOR, 2005). “O pensamento fronteiriço, a estética fronteiriça, a sensibilidade fronteiriça, a política fronteiriça, a economia fronteiriça [...] são partes do pensar e fazer decolonial” (MIGNOLO e CARBALLO, 2015, p. 444, tradução nossa)²⁹, essa afirmação retifica a complexidade de refletir sobre atividades decoloniais, através da noção de fronteiras e de sujeitos deslocados. Isoladamente, processos históricos tendem a tratar as fronteiras, não através da complexidade dos encontros e das relações de ruptura nelas enraizadas, mas através da extensão e do fim do centro.

Se pensarmos as fronteiras enquanto lutas, então precisamos pensar a fronteira epistemológica entre a realidade e a representação (MEZZADRA e NEILSON, 2003). Esta última consiste no reconhecimento político nacional da representação, através da jurisdição do estado; a anterior consiste no fluxo e na contingência da fronteira, ou seja, a fronteira funciona como uma captura, ela está no caminho da luta em que o conflito identitário entra em contradição. Portanto, habitar a fronteira significa estar constantemente em fluxo, em movimento, em processo de reinvenção das relações sociais, em reconexão com diferentes fontes de conhecimento, significa estar em zonas dialéticas de relação, onde espaços de percepção podem ser forjados e onde a cultura encontra sua habilidade transnacional.

Precisamos reconhecer a fronteira não apenas como demarcação geopolítica. É preciso trazer a noção de fronteira para o centro da governança (MEZZADRA e NEILSON, 2013). Por um lado, a fronteira é uma questão administrativa. E por outro, a fronteira é transgressão. Os horizontes decoloniais encontram as brechas da fronteira através de seus pontos cegos. Se as

²⁸ “Fabrication of meaning and interpretation”.

²⁹ “El pensamiento fronterizo, la estética fronteriza, la sensibilidad fronteriza, la política fronteriza, la economía fronteriza [...] son parte del pensar y hacer descolonial”

lutas, quando residentes nas fronteiras, são submetidas ao confronto contra a representação do estado e contra as relações de poder, então há uma construção simbólica, feita pelas atividades dentro das fronteiras, que está relacionada à reinvenção e aos espaços forjados de movimento, criatividade e fluxo.

O que significa afinal, para a estética decolonial, a noção de habitar as fronteiras? No sentido de compreender seus processos de funcionamento, Pedro Pablo Gómez coloca:

As práticas estéticas decoloniais não se realizam em uma exterioridade absoluta ao sistema – mundo moderno colonial – mas em seu próprio interior, em suas margens e interstícios, nas marcas não cicatrizadas, feridas causadas pela ação colonial, tanto nos mapas do mundo, quanto nos corpos das pessoas e nas formas de vida em que esses mapas e marcas foram e seguem sendo inscritos. (GÓMEZ e MIGNOLO, 2012, p. 16, tradução nossa)³⁰

Aproximando-se dos imaginários de pensamentos e lutas fronteiriços, reunidos sob a lente da estética decolonial, a relação ocidental de tempo e espaço mascara os interstícios da memória, ao não reconhecê-los devidamente. Portanto, torna-se indispensável refletir sobre as relações de tempo e espaço e desfazer as noções de documentação, arquivos e memória que as qualificam.

É possível pensar sobre o tempo enquanto elemento relacional em constante modificação; e o espaço enquanto traços de palimpsesto, que podem ser apagados e reescritos. Rolando Vázquez argumenta que as estéticas decoloniais funcionam como dispositivos para a transgressão do domínio do espaço, enquanto centro original das relações (VÁZQUEZ e CONTRERAS, 2016).

Se pensarmos a *aisthesis* como um processo de criação, percepção e sensação, então ela permite a justaposição da dimensão simbólica da vida e das lutas diárias, conectadas à representação do estado da construção social. Essa dimensão de entrelaçamento aniquila a noção ocidental de demarcação cronológica de tempo e espaço, ao criar a possibilidade de outros imaginários destituídos de acordos ou imposições institucionais. O ato de manifestar diferentes imaginários de tempo e espaço, através de expressões culturais e artísticas, liberta da total dependência na regulação e na representação do estado, ao mesmo tempo que redireciona a percepção para um novo foco de luta, assim como suas reivindicações de existência.

³⁰ “Las prácticas estéticas descoloniales no se realizan en una exterioridad absoluta al sistema – mundo moderno colonial – sino en su interior mismo, en sus márgenes e intersticios, en las marcas no cicatrizadas, heridas causadas por la acción colonial, tanto en los mapas del mundo como en los cuerpos de las personas y las formas de vida en las que esos mapas y marcas fueran y siguen siendo inscritos”.

Nessas circunstâncias, estéticas decoloniais não operam através de criações artísticas da forma, da noção de Kant sobre o belo, dos mercados capitalistas de arte ou através da representação de imagens da nobreza genealógica, sem paralelo com outras dimensões mais amplas de relações sociais e de pensamentos. Portanto, estéticas decoloniais investigam dimensões de conceptualização, epistemologia, território, relações de tempo e espaço, dimensões culturais e de movimento, das *movências* incontroláveis que permeiam as relações culturais.

A dimensão conceitual consiste em investigar e contestar estruturas de conhecimento pré-estabelecidas. Por exemplo, a questão não está em identificar o que é América Latina, mas quando a América Latina aconteceu (LEE, 2010). É o momento de questionar os imaginários geopolíticos instituídos pela identificação de fronteiras sócio-históricas deslocadas, separadas, justapostas e cruzadas, através de limites determinados pelos sistemas de dominação e repressão. Encontra-se também no reconhecimento de expressões – territoriais, simbólicas, espirituais, artísticas, culturais – herdadas de culturas com estruturas evanescentes, que foram interrompidas por uma instabilidade imposta.

A dimensão epistemológica faz referência à produção de conhecimento, não apenas dentro de contextos institucionais como as universidades, os museus ou os centros de pesquisa, mas através do conhecimento produzido em contextos de formações subjetivas interrompidas. A criação de laços transnacionais que funcionem sob lógicas heterogêneas comuns e não através da racionalidade nacional. Além disso, o epistemológico investiga a tradução perceptiva do movimento trans-histórico das *movências* culturais, a justaposição de temporalidades e a confluência de conhecimentos.

A dimensão territorial questiona a formação de territórios geopolíticos, ou seja, a implicação dos estados-nação enquanto parâmetros de suporte das sociedades relacionais. Por exemplo, a *Conferência de Berlim*, em 1855, momento em que o mundo foi configurado por países europeus hegemônicos. Exatos cem anos depois, ocorreu sua antítese, a *Conferência de Bandung*, na Indonésia, em que países próximos da independência se reuniram para gerar oposição ao colonialismo e ao neocolonialismo, assim como para tentar promover a cooperação cultural entre seus membros. Com o objetivo de se opor à divisão binária entre o Primeiro Mundo, capitalismo, e o Segundo Mundo, comunismo, o Terceiro Mundo emergiu como uma alternativa de repúdio ao destino de tornarem-se um ou outro. A possibilidade do pensamento independente, exterior às ideologias ocidentais. A ideia do Terceiro Mundo estava fadada a fundir-se às medidas desenvolvimentistas. Eventualmente, o Terceiro tornou-se o último na

corrida desenfreada pelo progresso, diante das demandas impositivas do imperialismo do Primeiro Mundo, principalmente.

Outra dimensão da territorialização e da desterritorialização está relacionada a visões internas aos domínios do Estado-nação. É realmente possível encontrar ambas as manifestações do Sul-Global e da mentalidade ocidental de domínio, em meio às fronteiras imaginárias de um único aparato nacional, tornando a contradição das expressões nacionais de países como o Brasil bastante audíveis, quando flutuações das duas ações se fundem em relações indefinidas de poder, vistas através de uma perspectiva internacional. Não obstante, a região Nordeste do Brasil, onde a cidade de Salvador está localizada e onde a 3ª *Bienal da Bahia* ocorreu, reúne, através da dimensão simbólica de seu *nomos*, a representação nacional e os processos de objetificação dela provenientes. Durval Muniz Albuquerque Júnior (2011) argumenta que o Nordeste é uma invenção ou uma aparição. A brecha está numa maior compreensão da forma como o Nordeste encapsula as margens da visibilidade do Sudeste, quase sem considerar o momento em que as práticas artísticas de São Paulo, por exemplo, alinham-se às diretrizes do Sul-Global.

As relações de tempo e espaço discutem arquétipos temporais da construção cultural. Elas levam a percepções de tempo e à resignificação das temporalidades, ou seja, ao tempo relacional que assume temporalidades plurais. Portanto, o tempo emerge como uma presença em meio à determinação espacial. A teoria da coevidade, ou a negação dessa, traz a possibilidade de aceitar que diferentes temporalidades podem co-existir dentro do mesmo espaço partilhado, sem sobreposição (FABIAN, 1983).

E as dimensões culturais das estéticas decoloniais defendem a tese do estudo das noções de cultura, considerando suas muitas camadas de compreensão e complexidade. Uma das tarefas em que me concentrarei neste trabalho consiste na análise e no questionamento dos movimentos trans-históricos, subjacentes às manifestações culturais e artísticas de práticas, criações e reinvenções recorrentes da vida diária, que elaboram espaços temporários de demanda e contestação, através de exposições, performances, festivais, bienais, trienais, originando celebrações de re-encenação, dentre outras. Além disso, pretendo reconhecer, dentro das conjunções espaço-temporais, o conjunto de demonstrações culturais e artísticas de *movências* sociopolíticas, precedentes às perspectivas pluriversais, transnacionais e trans-históricas do *cosmo*.

Após as menções a bienais e festivais de arte no capítulo anterior, torna-se indispensável observar, mesmo que brevemente, os encontros transdisciplinares organizados pelo grupo decolonial, que se tornaram conhecidos como BE.BOP (*Black Europe Body Politics*), fundado

sob a liderança de Alana Lockward, em co-relação com seu projeto intitulado *Art Labour Archives*, plataforma baseada em Berlim. Os encontros começaram em 2012, com mesas redondas e projeções, e tinham o objetivo de levantar questões sobre as libertações das estéticas e das imagens em movimento, assim como discussões sobre a cidadania na Europa Negra (Figura 10). As edições de 2013 e 2014 receberam discussões sobre a *Descolonização da Guerra “Fria”* e *A Partilha da África*, respectivamente (Figuras 11 e 12).

Lembro-me, inclusive, muito vividamente, da edição de 2016, *Call & Response*, quando assisti presencialmente, pela primeira vez, o documentário *Orí*, de Beatriz Nascimento, intelectual brasileira da área de estudos afro-americanos, com quem, naquele momento, tive meu primeiro contato (Figura 13). Imaginei as razões pelas quais sua vida e seus escritos serem tão pouco conhecidos. A ela dediquei meu pesar e respeito, por ser alguém que havia sido subjugada e arrancada de sua vida pelo próprio marido, fato que descobri algum tempo depois. Alguém que compreendeu as dimensões atlânticas do corpo negro. Nessa edição, também encontrei a árvore do esquecimento e o ciclo ancestral reverso dos portos da escravidão.

Durante a quinta edição, que ocorreu em 2018, *Coalitions facing White Innocence*, o conceito da inocência branca, cunhado pela educadora holandesa afro-surinamesa Gloria Wekker, foi um dos focos de discussão e debate (Figura 14). O caráter transdisciplinar do encontro da BE.BOP possibilita que práticas artísticas, que o ativismo, os intelectuais, a política, os filmes, os arquivos e assim por diante tomem consciência do desenvolvimento, através do movimento das estéticas decoloniais e da interpretação das redes de afeto.

Figura 10 – “BE.BOP 2012. Black Europe Body Politics”



Fonte: BE.BOP (2012)

Figura 11 - BE.BOP 2013. Black Europe Body Politics: Decolonizing the ‘Cold’ War



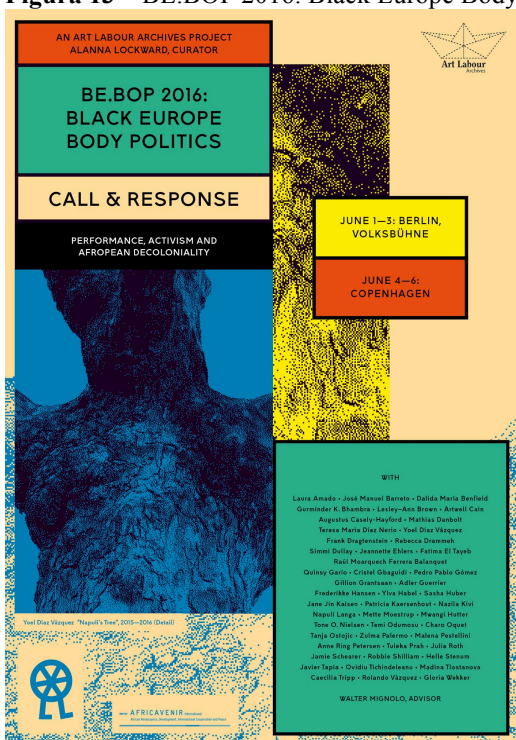
Fonte: BE.BOP (2013)

Figura 12 – BE.BOP 2014. Black Europe Body Politics: Spiritual Revolutions & ‘The Scramble for Afrika’



Fonte: BE.BOP (2014)

Figura 13 – BE.BOP 2016. Black Europe Body Politics: Call & Response



Fonte: BE.BOP (2016)

Na entrevista de nome *Por uma gravidade invertida*, Mosquera coloca que um dos possíveis paralelos que podem ser traçados entre a primeira bienal de Havana e as bienais da Bahia

[...] é o momento em que escolhem assumir um posicionamento em um contexto específico, em que é possível avaliar o mundo e agir nele. São projetos que invertem a equação de poder, que não pensam o Nordeste ou todo o mundo a partir do espírito local, mas a partir do desejo universalizante de criar novos espaços para proposições e encontros, pluralizando ativamente a ecologia internacional da arte. (MOSQUERA e HECKERT, 2014, p. 90).

Os novos espaços de surgimento, existência e encontros estarão em evidência no próximo capítulo. Enquanto nos tornamos manifestamente capazes de identificar diferentes lugares de produção de conhecimento, dentro de várias cosmologias e práticas, é possível tomar consciência da mudança de referências e, gradualmente, traçar novas rotas de relações e conexões. Acima de tudo, nos tornamos capazes de compreender que não existe uma matriz única, ou um grupo universal de referências, que mantém a unidade do Sul-Global, no sentido de sincronizar e possibilitar conexões, através da mediação de centros e agentes eurocêntricos.

Portanto, essa conscientização recai sobre o trabalho e a responsabilidade de exaurir e romper com a ideia de uma só matriz ou lógica de referências. A constatação e o reconhecimento dão origem a rupturas que se tornam pontes e que, por sua vez, tornam-se passagens. Somos responsáveis por percorrer esses caminhos, fora das violações da dominação e rumo à libertação do sentir, do pensar, habitando nossa própria complexidade. Adentramos a solidão de nosso próprio sertão interior, em toda a sua simplicidade e profundidade.

Torna-se, portanto, uma responsabilidade o ato de estreitar conexões no seio da ideia do aspecto teórico da América Latina, não apenas como força ou intervenção geopolítica, mas com a convicção de que partilhamos processos similares de objetificação histórica e de que é possível, diante dessa afinidade, criar pontes de diálogos, de referências, de contingências históricas e de intercâmbios livres de conhecimento desinstitucionalizado. As histórias que nossas avós fabulavam durante nossa infância. Nesse sentido, torna-se essencial a ideia do desvanecimento da América Latina, em meio à compreensão de determinadas conexões, distanciadas de um ponto de vista institucionalizado e inseridas na troca fluida dos encontros que permeiam o movimento Atlântico rumo à insurreição.

3.2.2 – Conexões Coevas do Atlântico

Por muito tempo, aquilo que conectou as construções geopolíticas da América Latina ficaria restrito à formação inevitável de estados-nação, tropeçando no clamor das colônias europeias por independência. O esforço político da sociabilidade nacional fragmentou o território Abya Yala, com base nas invasões anteriores. A cartografia da colonização. O termo Abya Yala em si, ancorado na perspectiva cosmológica do povo indígena guna. Significa “lugar da vida” (STAM e SHOHAT, 2012, p. 5, tradução nossa)³¹, sublinhando, portanto, os direitos constitucionais de sobrevivência das comunidades autóctones. A luta persistiu mesmo depois de o direito à vida tornar-se irrevogável em todas as nações.

A experiência latino-americana, por exemplo, dissipou a si mesma em meio a linguagens epistemológicas do reforço dos radicais latinos, a algumas centenas de anos atrás, pilares fundamentais da fragmentação nacional da própria Europa. Quanto maior o número de instituições nacionais, mais proveitoso é para o controle geopolítico. Ao mesmo tempo, fez com que conexões econômicas, estabelecidas no âmago do território latino-americano, só tivessem sentido se construídas através e junto ao poder colonial prévio e não a partir de pontes entre vizinhos. Esse fato nos conta sobre o turbilhão estabelecido no sentido de distanciar a experiência latino-americana de suas fronteiras comuns, com o objetivo de reforçar e reproduzir a continuidade de pontes arraigadas na herança colonial.

O fato de a maior parte das teorias emergentes das libertações terem sido tecidas dentro de grupos intelectuais localizados em universidades dos Estados Unidos e da Europa, nos ensina que conexões coevas, na América Latina, foram possíveis principalmente através da diáspora educacional de pessoas que abandonaram os imaginários da precariedade do Terceiro Mundo, ou as supostas verdades sobre esses contextos (CAMNITZER, 2007).

Portanto, a descontinuidade dos pontos sendo conectados, em meio a processos históricos intrinsecamente latino-americanos, descreve o trabalho da historicidade, na medida em que alinha diretamente nossos pontos históricos à história "universal" europeia, que se autodefende, por sua vez, como história mundial. Para dar um passo à frente nas discussões epistemológicas, é preciso começar pela reorganização dos pontos históricos e pela identificação de outros pontos, através do ato de nomear as principais circunstâncias que

³¹ “Place of life”.

traduziram o processo histórico latino-americano, relacionadas ao curso das travessias atlânticas e ao que foi denunciado por elas, sob a luz de auroras simultâneas.

Este projeto, especificamente, representa uma investigação em desenvolvimento, no sentido de ser inteligível dentro de um processo de revisão da historicidade. As intenções em questão são de resumir a pesquisa acadêmica e memorial em reações intertextuais, através do reconhecimento epistemológico.

As noções das relações atlânticas tiveram o suporte de abordagens teóricas como a de Robert Stam e Ella Shohar *Race in Translation – Culture Wars around the Postcolonial Atlantic* (2012) ou a de Paul Gilroy *Black Atlantic* (1993) ou a de Beatriz Nascimento (1989), das repercussões sobre as experiências do corpo atlântico ou até do reconhecimento da travessia enquanto manifestação e movimento do pensamento transcultural latino-americano, através do outro lado do oceano de Robbie Shilliam, *The Black Pacific: Anti-Colonial Struggles and Oceanic Connections* (2015).

A compreensão do fato de conceituar a travessia e não a unidade, leva o imaginário a mudar a noção ligada à homogeneidade e à solidificação, transformando-a na conscientização de como o movimento de luta e violência transforma o estado-nação em padrão. Stefano Harney e Fred Moten descrevem essa noção como

[...] esse estar junto em privação de abrigo, essa interação da negação do que foi negado, essa aposicionalidade do *undercommon*, seria um lugar de onde não emergem a autoconsciência ou o conhecimento do outro, mas uma improvisação que procede de algum lugar do outro lado de uma questão desmascarada? Não simplesmente estar entre os seus, mas estar entre os seus em desapossamento, estar entre aqueles que não têm o direito de possuir, entre aqueles que não têm nada e que, ao não terem nada, têm tudo. Esse é o som de uma questão sem máscaras. (HARNEY e MOTEN, 2013, p. 96, tradução nossa).³²

Quais as passagens teóricas que tratam das questões desmascaradas estimuladas através das incertezas dos moneios do mar? O coração batendo assustado. As batidas de memórias que assombram e demandam resiliência. O tempo do esquecimento acabou. Deste lado do atlântico, um presságio possível à espera do elemento surpresa, ancorando as caravelas e desembarcando visões de novas cosmologias, também conhecidas em termos de civilização ocidental. Esse

³² “This being together in homelessness, this interplay of the refusal of what has been refused, this undercommon apositionality, be a place from which emerges neither self-consciousness nor knowledge of the other but an improvisation that proceeds from somewhere on the other side of an unmasked question? Not simply to be among his own, but to be among his own in dispossession, to be among the ones who cannot own, the ones who have nothing and who, in have nothing, have everything. This is sound of an unmasked question”.

elemento surpresa pode ser entendido no sentido das crises, da controvérsia de expectativas ou de um colapso interno (LATOURE, 2013).

A “apositionalidade” descrita por Harney e Moten, através do ângulo do *undercommons*, desorienta os moldes da beligerância. Nenhuma questão desmascarada permaneceu em silêncio, até hoje. A América Latina é formada pela unidade epistemológica da contingência. Pela unidade da violência. Ao mesmo tempo que a travessia do Atlântico é formada pela inquietude da ruptura e da erupção cosmológicas. Pela luta contra a violência. Uma compreensão das brechas estruturais da violência possibilita a maturação da emancipação. O propósito, de agora em diante, está em contribuir para a pesquisa intelectual da cura estrutural, ou seja, em encontrar brechas históricas, não no sentido de contar uma história diferente, mas de formular uma compreensão para além do advento relacional dos combates contra a violência coletiva – social, epistemológica, física e histórica como um todo.

Por exemplo, o ato antropofágico direcionado a Dom Pedro Fernandes Sardinha pela comunidade indígena de Caeté, em 1556, transcreve a reviravolta do fato histórico, assim como abre o diálogo com a brecha. As brechas do palimpsesto que funcionarão como uma fissura. A ferida causada, não pela violência da imposição, mas a ferida epistemológica que restaura a humanidade em meio às linhas históricas tortuosas da supremacia ocidental. “Múltiplos Iluminismos transatlânticos”³³ acionados e naturalmente enredados na cultura ritualística indígena (STAM e SHOHAT, 2012, p. 18, tradução nossa). Adolfo Achinte reconhece que “emergências epistemológicas podem ser rastreadas em histórias regionais e/ou locais, que permitem exemplificar essas outras construções de conhecimento” (ACHIENTE, 2006, p. 67, tradução nossa).³⁴

A atitude regional e/ou local recobre os contos fantasmagóricos que renunciaram ao conhecimento de fora da assimilação ocidental. As peças do palimpsesto decolonial que faltam para possibilitar “outras lógicas e outras maneiras de ver, sentir e assumir o mundo” (ACHIENTE, 2006, p. 60, tradução nossa).³⁵ O significado de um ato antropofágico abre um novo diálogo com a história, na medida em que possibilita vincular a localidade a contextos mais amplos de ocorrência, seja de forma putativa ou não.

Seguindo outro viés, Quechuan Felipe Guamán Poma de Ayala, em 1540, aproximadamente, estabeleceu uma compreensão híbrida de tempo e espaço, entrelaçando

³³ “Multiple transatlantic enlightenments”.

³⁴ “Emergencias epistémicas se pueden rastrear en historias regionales y/o locales, que permiten ejemplificar esas construcciones otras de conocimiento”.

³⁵ “Otras lógicas y otras maneras de ver, sentir y asumir el mundo”.

narrativas correspondentes a diferentes cosmologias. Uma crítica hermenêutica sobre a modernidade performativa em sua totalidade, como colocado por Enrique Dussel (2009). A compreensão híbrida das medidas de tempo possibilitou não apenas a sincronicidade de certos fatos, mas evitou que uma cosmologia fosse sentenciada à suspensão ou à submissão. Por outro lado, o hibridismo pode operar como uma manifestação dual, em que a circunvalação de um ritual pode ser suplantada pela passividade da institucionalização cronológica.

No entanto, Guamán Poma resistiu a uma violência epistemológica, ao aplicar conhecimento a narrativas performativas e sincrônicas, no limiar de temporalidades confrontadas à convergência da simultaneidade. O que nos leva a pensar que a sucessão de eventos no passado “pode, na verdade, incorporar um palimpsesto de múltiplos eventos e escalas de tempo” (LUCAS, 2005, p. 37, tradução nossa)³⁶, ou seja, o reconhecimento da sobreposição das temporalidades em evidência.

Segundo Boaventura de Souza Santos, a violência epistemológica pode ser executada com apropriação, no que diz respeito aos domínios do conhecimento, como em

[...] o uso de habitantes locais como guias e de mitos e cerimônias locais como instrumentos de conversão, à pilhagem de conhecimentos indígenas sobre biodiversidade, enquanto a violência é exercida através da proibição do uso das línguas próprias em espaços públicos [...] à destruição de símbolos e lugares de culto. (SANTOS, 2009, p. 29, tradução nossa)³⁷

A violência epistemológica anda lado a lado com a apropriação de conhecimento. Não é surpreendente, portanto, que a tradução tenha sido a ferramenta mais eficiente de coerção e conversão, durante o período da colonização, seguida da assimilação, da percepção e da desintegração da realidade local, assim como das propostas de conversão católica, disfarçadas de educação. À guisa de ilustração, uma das primeiras atividades promovidas pelos jesuítas e pelas missões culturais civilizatórias foi a sistematização das línguas indígenas em glossários e gramáticas, como forma de viabilizar o projeto educacional religioso (LUCIANO, 2008). Os missionários, como afirma V. Y. Mudimbe (1988), podem ser considerados os melhores símbolos da empreitada colonial. Parte da violência, no período, veio de mãos gentis e essas devem ter sido, portanto, as mais difíceis de identificar e, conseqüentemente, de resistir ou transgredir. A destruição de expressões pluriversais, disfarçadas pelo lado “bom” de uma ética

³⁶ “Can actually incorporate a palimpsest of multiple events and time-scales.”

³⁷ “Using local dwellers as guides and myths and ceremonies as tools of conversion, to the piling of indigenous knowledge on biodiversity, whilst the violence is reinforced through the prohibition of the use of one’s own language in public spaces [...] to the destruction of symbols and sacred places.”

que cega. No momento em que o projeto civilizatório entraria em falência, começariam o genocídio e os massacres.

Os movimentos de emancipação, no entanto, tiveram seu apogeu com a iminência da Revolução Haitiana, por volta do ano de 1805. Esse foi o primeiro no contexto da América Latina. A preocupação de restabelecer a humanidade em favor dos povos escravizados, que vinham sendo privados da liberdade ao longo das rotas atlânticas de comércio humano, definia o pensamento político da revolução. Anthony Bogues discute o carácter dúbio da construção da liberdade posterior à revolução, no sentido de que os impulsos eram orientados tanto pela abolição da escravidão racial, quanto pela “implementação de uma república independente” (BOGUES, 2013, p. 218, tradução nossa).³⁸

As revoluções escravas surgiram 15 anos antes da verdadeira emancipação, em 1791, que ocorreu na província de São Domingos. A pressão exercida pelos trabalhadores negros desembocou na abolição da escravidão, na região francesa do Caribe, alguns anos depois. No entanto, os confrontos estavam relacionados às tropas napoleônicas, que tentavam restaurar antigos hábitos coloniais (DUBOIS e CARRIGUS, 2006). A revolução foi marcada por um dos atos de emancipação mais sangrentos resultantes das travessias do Atlântico. No entanto, a resposta emancipatória pretendia restaurar a liberdade em seu mais pleno potencial de reconstrução, após a revolução, através do reconhecimento da negritude pelos povos, que “removeu sua base biológica e tornou-a construção política” (BOGUES, 2013, p. 230, tradução nossa).³⁹

De acordo com Paul Gilroy (1993), o ponto alto da emancipação consistiu no reconhecimento dos agentes negros, com suas capacidades cognitivas e sua própria história intelectual. Portanto, a restauração “do papel dos símbolos e a nomeação das entidades” (BOGUES, 2013, p. 224, tradução nossa)⁴⁰, através da red denominação da colônia francesa de São Domingos como Haiti, um nome ameríndio. Tal ato reforça o fato de a depravação dos símbolos e rituais aniquilar as cosmologias culturais, sendo considerada, portanto, uma violência epistemológica de fato. A articulação da revolução elevou suas vozes em consequência da *marronage*, a reunião de povos escravizados, em solidariedade e fuga comunal. Jean Casimir (2018) impulsionou uma interpretação decolonial da história revolucionária do Haiti e, segundo ele, o clamor por soberania começou com o povo e com a necessidade inegociável de respeito à vida e de autonomia. Embora a Revolução Haitiana tenha

³⁸ “Establishment of an independent republic”.

³⁹ “Removed its biological basis and made it a political construct”.

⁴⁰ “Role of symbols and the naming of entities”.

tido um grande impacto nas colônias caribenhas francesas, notavelmente na Martinica e em Guadalupe, ela não foi singularmente discutida, ou assunto corrente nas discussões sobre movimentos emancipatórios, mesmo tendo ocorrido mais ou menos no mesmo momento. Inegavelmente, do ponto de vista da insurreição, a experiência da emancipação haitiana foi extraordinariamente única.

No entanto, a autonomia das nações da América Latina nem sempre coincidiu com a emancipação dos povos escravizados. É extremamente importante ressaltar a pluralidade dos povos que, por definição, significa a pluralidade dos encontros cosmológicos. Em alguns casos, como na experiência brasileira, a abolição institucional da escravidão aconteceu apenas sete décadas depois da independência em relação a Portugal. A emancipação propriamente dita, que não pode ser confundida com a abolição institucional, permaneceu um projeto em construção ao longo da história do país, em convergência com movimentos transculturais pela emancipação, pelo reconhecimento e pelas vozes da diáspora negra.

Por outro lado, existiram atos emancipatórios ao longo da experiência brasileira da negritude, representados pelas comunidades *quilombolas*, assim como pelo reforço e o reconhecimento de uma continuidade da ancestralidade e da sociabilidade partilhadas, presentes no processo de politização do povo negro.

Por sinal, as travessias atlânticas também deveriam reconhecer as migrações europeias em território americano, durante os séculos XIX e XX, marcadas pelo propósito de estabelecer transmutações raciais, na formação de um povo nacional – em detrimento de, ou na tentativa de esconder traços raciais dos povos escravizados e das nações indígenas. A reação europeia veio como uma oportunidade de motivar a migração de pessoas brancas, através da construção de uma classe trabalhadora totalmente diferente da África negra.

No Brasil, por exemplo, a distribuição de terra e de cidadania constituiu um dos principais atrativos para a migração italiana. De acordo com um relatório oficial de 1958, conduzido pelo IBGE – *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas* –, alguns dos acordos e incentivos bilaterais eram descritos de forma correspondente à recepção calorosa aos italianos e aos processos de “naturalização”, em convergência com a implantação do projeto nacional eugenista (IBGE, 1958). As intenções aqui não são de listar os processos de migrações europeias para as Américas – ou para o Brasil, mais especificamente –, mas de tratar sobre a forma que o aspecto racial da migração opera, através de linhas jurídicas, no sentido de produzir a diferença, através da transmissão ou supressão da subjetividade, em relação ao direito à cidadania nacional e à restauração coletiva da humanidade.

Em termos de processos políticos e históricos relacionados aos desdobramentos das reações transatlânticas em cadeia, a segunda metade do século XX presenciou o surgimento de governos militares, como potencial máximo do domínio militar. A situação rendeu a vários países uma conjuntura de homogeneização nacional massiva, com atos de censura artística e cultural, em que havia a supremacia de movimentos civilizatórios. No cenário de ruptura social, a estética e a política representaram ações culturais estratégicas, no sentido de dar continuidade a discussões contextuais, a protestos e a manifestações.

Por exemplo, Camnitzer relaciona dois movimentos que ocorreram durante os anos 1960, em reação à avaliação das ditaduras. O primeiro movimento foi a guerrilha de Tupamaro, no Uruguai. O outro foram as manifestações da Tucumán Arde, na cidade de Rosário, na Argentina. As razões pelas quais esses dois movimentos estiveram presentes nas discussões sobre a travessia atlântica têm relação com a constante reinvenção e improvisação da enunciação do levante de vozes, colocando-as em destaque, com o objetivo de provocar ecos e, acima de tudo, de educar através de ações e práticas culturais. Têm conexão com as “didáticas da libertação”⁴¹ e com a quebra das barreiras que mantinham a arte isolada da vida (CAMNITZER, 2007, p. 10). Têm conexão também com o distanciamento da ditadura estética ocidental. Por exemplo, a guerrilha de Tupamaro presenciou a estetização de suas ações políticas, ao ensaiar performances teatrais e ao misturar o personagem da peça aos protestos contra as injustiças governamentais. As performances eram uma forma de comunicação e eram conhecidas como “teatro ambiental”, que pode ser considerado um fenômeno estético (CAMNITZER, 2007). Por outro lado, Tucumán Arde fez parte de uma série de eventos de arte que politizaram suas intervenções dentro do sistema de comunicação da cidade, ao gerar oposição, ou seja, ao gerar uma contrainformação sobre o contexto político do Rosário (TUCUMÁN, 1968). (Figura 15).

⁴¹ “Didactics of liberation”.

Figura 15 – Tucuman Arde

Fonte: TUCUMÁN (2019)

Ambos os modos de expressão encontraram forças para lutar contra os mecanismos políticos vigentes, ao estetizar histórias locais de repressão. Ambas as situações eram baseadas em ações alternativas, através de reinvenções culturais, com o objetivo de transcender as dificuldades da vida diária (ESCOBAR, 2008). Nesses casos, a arte “guia nossa maneira de ver e de fazer conexões”, ou seja, à luz de atravessar e lutar juntos, uma infinidade de relações transculturais “são reveladas como respostas para o contexto imediato” (CAMNITZER, 2007, p. 3, tradução nossa).⁴² Conexões coevas procuraram conectar pontos históricos de experiências políticas, sociais, econômicas e revolucionárias, correspondentes a gatilhos contextuais similares que, embora não estivessem relacionadas, eram simultâneas. “A contemporaneidade precisa ser criada”, enfatiza Fabian (1983, p. 31, tradução nossa)⁴³.

A história do deslocamento atlântico de corpos consiste em uma recidiva da reinvenção de práticas culturais partilhadas pelos ecos de libertação, de comunalidade, de ritmo e de amor. E, portanto, posicionamos nossa função de criar as múltiplas erupções e conexões da percepção do tempo, no sentido de alcançar uma compreensão que vá além da solidão dos agrupamentos e manifestações coletivas, esses tecidos através de uma narrativa única.

⁴² “Guides our way of seeing and of making connections”; “are revealed as responses to immediate surroundings”.

⁴³ “Coevalness has to be created”.

3.2.3 – Ecos em Relações Transculturais

Os ecos das relações transculturais associam três pontos de vista teóricos e poéticos, no curso do pensamento transatlântico. O primeiro momento pode ser expresso pelo conceito de “transculturación”, cunhado por Fernando Ortiz, preocupado com o fenômeno social dos efeitos colaterais sociais da cana de açúcar e do tabaco, no contexto de Cuba. O segundo momento consistiu no reconhecimento e na franqueza de uma subjetividade atlântica, através da experiência de Beatriz Nascimento e das noções sobre o termo “transmigração”, cunhado pela intelectual ao longo de seus escritos. O terceiro momento pode ser comunicado pelas “poéticas da relação” e pelo nascimento de uma consciência coletiva, trazida por Édouard Glissant, através da experiência pós-travessia, nas Antilhas. A interpelação e a construção desses conceitos podem nos ajudar a entender a profundidade da estrutura antecipada pelas objetificações presentes no deslocamento dos corpos.

A errância do corpo que se recusa a aceitar a institucionalização ou a identidade destituída de ancestralidade. Antes de mais nada, o que significam a reprodução e a ênfase dadas ao prefixo *trans-*, presente em qualquer termo determinante, no sentido de embaralhar o glossário histórico da narrativa ocidental dos fatos?

O prefixo *trans-* – originário do latim – atribui significados aos sentidos de termos como “sobre”, “através”, “acima”, “além”, “para ou em outro lado”, “atravessar”, “mudar completamente”, ou até “entre”. A ênfase no deslocamento acompanha as cargas do prefixo e suas funções, na inserção da ideia de movimento ou de oposição no substantivo em uso. Por vezes, ele também funciona como negação, quando a denominação da teoria não pode ficar restrita à solidificação da sociabilidade. Pode operar no processo de entrelaçamento – por vez desconcertante – dos ecos. Esse último reverbera nas vozes da travessia, independente de suas identidades. Esse é o lugar de trânsito onde qualquer retorno se recusa a satisfazer vínculos prévios, exceto se metafóricos ou se pertencentes ao sofrimento conectado à segurança e à memória.

O corpo transatlântico pode tornar-se objetificação do transe apenas quando finalmente transversalizado dentro de uma determinada compleição, que vai além do simples ato de mover-se de um lugar a outro. A vibração das ondas do mar opera no desmembramento do lugar, ao mesmo tempo que traz inquietude. Segundo Beatriz Nascimento “quilombo é aquele espaço geográfico onde o homem tem a sensação do oceano” (2006, p. 69). O oceano é o lugar de

suspensão onde nenhuma sociabilidade foi claramente estabelecida. É o lugar mais perto de casa, pois no momento em que o navio ancora, a subjetividade passa a ser associada à violência – epistemológica, social, econômica, política e assim por diante. As transmigrações estabelecidas através da força moldariam a chegada, através das condições de “desenraizamento, ferimento e “destruição” (ORTIZ, 1995, p. 101, tradução nossa)⁴⁴.

A suspensão da memória da diáspora africana, no entanto, nunca coincidiu com o esquecimento. Faz-se importante salientar que a transmigração não foi marcada apenas pela força, mas por pessoas que migraram voluntariamente – a maioria de origem europeia – e experimentaram a liberdade institucional durante o processo de estabelecimento, mesmo que o desafio profundo da transculturação tenha existido em todos os sentidos. Eventualmente, a articulação da missão nacionalista deu um salto na comunicação, através de livros didáticos, museus, monumentos e da cultura popular, na constituição de um imaginário comum (GONÇALVES, 2014). Esse foi o momento em que certos termos, como “folclore” e “tribos indígenas”, encontraram o lapso temporal do projeto civilizatório nacional, em favor do progresso e da avaliação social. À luz das formações nacionais, a transculturação foi sobreposta por um interesse antropológico de moldar privilégios raciais, a distribuição da propriedade e os direitos à cidadania.

No que diz respeito ao cruzamento das relações sociais no contexto cubano do tabaco e da cana de açúcar, Fernando Ortiz (1983) usou, pela primeira vez, o termo “transculturación”, referindo-se às transformações notavelmente complexas das culturas observadas por ele, no sentido de não ser capaz de localizar divisões exatas, que poderiam se sobrepor sem um perplexo lado bom. O movimento está no lado bom das relações. A complexidade é intermitente, uma vez que a transculturação não cessa de expandir-se e reinventar-se, em resposta a situações imediatas. Trata-se de um processo sem fim. Ortiz (1983) entende que a escrita da história está em trânsito. Além do mais, também está suscetível à contestação epistemológica. Há fatores transcendentais relacionados à transmigração contínua, radical e social. A cultura é composta, como sempre foi, por uma transitoriedade perene (ORTIZ, 1983). A imposição atribui um elemento de poder, no entanto, à fluidez do trânsito. Ortiz (1995) reconhece, portanto, que a transculturação gerada pela “mutilação e amputação social” é, principalmente, composta pelo desenraizamento de culturas anteriores, não apenas da simples transição de uma cultura para outra. O ponto complexo de análise aparece no equilíbrio entre o

⁴⁴ “Deracinated, wounded, shattered”.

reforço do poder e a resistência que leva o movimento de quebra para fora da institucionalização dos corpos.

Nesse sentido, Beatriz Nascimento compreende o termo “transmigração”, não apenas quando aplicado ao deslocamento de pessoas, mas enquanto forma de internalizar e complexificar a compreensão sensorial interna de pertencimento e de coletividade geográfica da sociabilidade étnico-racial.

Ó paz infinita, poder fazer elos de
 ligação numa história fragmentada. África
 e América e novamente Europa e África.
 Angola. Jagas. E os povos do Benin de
 onde veio minha mãe.
 Eu sou atlântica. (NASCIMENTO *apud* RATTTS, 2006, p. 73).

Os pontos históricos conectados pelos fragmentos da história de Nascimento foram impulsionados pela experiência coletiva étnico-racial, que possibilitou a travessia da ancestralidade junto aos corpos atlânticos, para incorporar a continuidade do afeto, coincidente ao transe dos gestos. Palimpsestos também são constituídos desse gesto de atravessamento da ancestralidade. O “corpo-documento” cunhado por Beatriz Nascimento (NASCIMENTO *apud* RATTTS, 2006, p. 68). Arquivos culturais disfarçados de gestos da vida diária.

Além disso, Ortiz coloca que “os negros trouxeram com seus corpos, seus **espíritos**” (1983, p. 90).⁴⁵ Os arquivos e os espíritos que acompanharam os corpos que cruzaram o Atlântico e que tornaram possível a improvisação da vida, para sobreviver além das correntes da metafísica do aço. Ademais, a sobrevivência por si só não dá conta da complexidade da performance da fuga e da reinvenção constantes, camufladas através das lentes de uma realidade transcultural. Os palimpsestos dos gestos são os arquivos dos corpos. Muniz Sodré compreende a dimensão gestual da cultura, que supera o texto institucionalizado da modernidade, através da experiência ritualística nagô de tempo e espaço, interna ao movimento atlântico – os povos nagôs são aqueles descendentes da língua iorubá –,

⁴⁵ A ênfase no termo “espíritos” consistiu no enriquecimento da tradução em um sentido mais amplo, ou seja, no sentido de fornecer uma melhor compreensão, a que também podemos adicionar as dimensões de “ancestralidade, alma e mentalidade”, direcionadas à construção de um significado mais entrelaçado. “os negros trouxeram com seus corpos, seus **espíritos**”

No discurso do segredo negro, as palavras estão no mesmo plano que os gestos, os deslocamentos do corpo, os sons, os objetos, os cânticos, o sopro vital (pois tudo isso pode conduzir axé), que reconstróem ritualisticamente, por “feitoço”, o mundo. (SODRÉ, 1988, p. 162).

Além do mais, Nascimento também atribui à partilha as experiências relacionadas ao sofrimento, ao exílio e à perda da imagem (NASCIMENTO *apud* RATTIS, 2006, p. 66). A imagem das questões continuamente desmascaradas – e não respondidas – sobre a libertação e as determinações de si. Por outro lado, no entanto, medidas cronológicas de tempo não seriam capazes de aniquilar a circularidade da simultaneidade do ritual, que atravessa os corpos em transe enquanto comunalidade.

As imposições da história do ocidente não se mostraram suficientes, portanto, para controlar a temporalidade ritualística de gestos palimpsésticos, evocados, performados e mantidos fora dos escopos da compreensão do etos atlântico. Como, por exemplo, o estabelecimento de um aspecto político associado ao canto dos povos escravizados, em atos improvisados de performance (DOUGLASS *apud* CONQUERGOOD, 2013). As reinvenções da vida diária saíram do ponto cego da cronologia, para rebelarem-se em meio ao transe dos arquivos mantidos, a salvo e com carinho, por gestos gentis e pelas batidas do corpo.

Glissant (1997) coloca em perspectiva as percepções do mundo entre estados de ecos e caos.⁴⁶ Os ecos, segundo o autor, representam tudo aquilo que vem de uma tradição e entra em contato com questões do mundo. O caos, por via de regra, “abarca todos os elementos e formas de expressão dessa totalidade dentro de nós, que é o ato da totalidade e sua fluidez, a reflexão da totalidade e seu agente em marcha” (GLISSANT, 1997, p. 94, tradução nossa).⁴⁷ Portanto, o caos se opõe à institucionalização da vida, com o objetivo de permitir que o fluxo das profundezas, relacionado à subjetividade de um indivíduo, encontre o caminho da emancipação da expressão.

A alteridade só existe sem a Relação, ao mesmo tempo que desmonta a homogeneidade e a identidade, quando todos os elementos de objetificação são dispostos em uma mentalidade complexa. Além disso, se entrarmos no campo dos sistemas complexos, como especifica Basarab Nicolescu (2002, tradução nossa) sobre o mundo quântico: “não podemos reduzir

⁴⁶ O “écho-monde” e o “chaos-monde”.

⁴⁷ “Embraces all the elements and forms of expression of this totality within us, it is the totality’s act and its fluidity, totality’s reflection and agent in motion.”

nosso estudo ao sujeito ou ao objeto, pois estamos diante de uma interação entre os dois”⁴⁸. Nesse sentido, ao dissociar os aspectos da Relação podemos cair no quadro da desilusão.

Ao mesmo tempo, “o mar das melancólicas travessias transatlânticas” responde à condição de errância (GLISSANT, 1997, p. 6, tradução nossa).⁴⁹ O ponto de relação está na tomada de consciência e no reconhecimento coletivos, que deveriam estar sempre em efervescência na dialética, na poética e na intuição. A travessia transatlântica ecoa as batidas, os sentidos e as imagens do deslocamento, enquanto uma estética do movimento se impõe, com o objetivo de resistir ao padrão putativo pálido da instituição. A transmigração, forçada ou voluntária, implicou uma transmutação profunda do território americano, desde o ponto de vista ambiental, até os detalhes das implementações socioeconômicas.

As implicações temporais, como coloca Gavin Lucas, advogam que um evento tem “diferentes ‘ecos’ ou distâncias de retenção” (2005, p. 26, tradução nossa)⁵⁰ e ressonância, que eventualmente remontarão a eventos passados, tendo impactos ou efeitos variados no presente. Os ecos das relações transatlânticas, assim, reverberam continuamente, constituindo essas mudanças e funcionando como força social contra tentativas nacionais de homogeneização, esquecimento ou repressão.

3.3 – OS MOVIMENTOS ARTÍSTICOS DO NORDESTE: DE HISTÓRICOS À TRANS-HISTÓRICOS

Os projetos a seguir sobre a representação do Nordeste pairam em torno da identificação da região, dentro de diferentes apreensões teóricas. A abordagem histórica está imbricada nas noções de Nordeste referentes ao modo como a consciência da região surge, a partir de internalizações de imaginários instituintes, interpretados, em sua maioria, dentro das relações de poder mantidas com as produções artísticas do Sudeste. Noções que são bastante passivas ou destituídas da ideia de que a região Nordeste pretende ser, acima de tudo, um centro de produção e criação em si.

⁴⁸ “We cannot reduce our study to either the subject or the object because we are faced with an interaction between the two”.

⁴⁹ “The sea of melancholic transatlantic crossings”.

⁵⁰ “Different ‘echo’ or retention lengths”.

O foco autoritativo tende a valorizar a autoria com precedência de curadoria e a deixar de lado expressões artísticas que reivindicam sua propriedade, ou a prerrogativa de sua simples existência, nas práticas diárias dos indivíduos. A abordagem trans-histórica leva em conta essa transição da exposição de expressões artísticas baseada na forma de contemplação encontrada nas salas dos museus etnográficos para interpelações geradas pelas visões antropológicas de cultura. Processos trans-históricos fazem referência a memórias e expressões que escapam da medida cronológica de progresso, criando possibilidades para a inserção de narrativas e, conseqüentemente, para a tomada de consciência de modos não-instituídos de ser e de contar o curso dos fatos. A encruzilhada de vários processos trans-históricos.

3.3.1 Exposição *Bahia no Ibirapuera* na 5^a Bienal de São Paulo em 1959 e a Exposição *Nordeste* para inauguração do Museu de Arte Popular em 1963

“A Poesia deve ser feita por todos, não por um”⁵¹, o trecho escrito pelo Comte de Lautréamont traduz o catálogo da primeira exibição sobre a região Nordeste, na “paulicéia desvairada”, durante a quinta edição da Bienal de São Paulo, cidade localizada no Sudeste e capital econômica e cultural do país. Em nenhum outro momento da história das exposições de arte no Brasil, o Sudeste recebeu uma manifestação artística como essa, vinda do Nordeste do país. No Pavilhão do Ibirapuera, em um prédio projetado por um dos nomes mais aclamados da arquitetura brasileira, Oscar Niemeyer, a exibição tomou as formas, os conteúdos e os sussurros da Bahia. A inauguração teve tanta relevância nacional, que o então Presidente eleito, Juscelino Kubitschek, mostrou presença, caminhando pelo chão de folhas de eucalipto secas, que os curadores Lina Bo Bardi e Martins Gonçalves espalharam por toda a sala.

Essa exposição procura apresentar uma civilização pensada em todos os detalhes, estudada tecnicamente. É um convite para os jovens considerarem o problema da simplificação, não da indigência no mundo de hoje. Caminho necessário para encontrar dentro do humanismo técnico, uma poética. (MICHILES, 2014, meio eletrônico).

⁵¹ “La Poésie doit être faite par tous, non par un”

Essa exposição não homenageia apenas as expressões criativas do Nordeste, mas realoca as geopolíticas da pobreza como evidência de uma civilização que pode existir como tal. Lina Bo Bardi conseguiu penetrar todos aqueles elementos até então descartados, como a pobreza, a seca e o folclore, criando uma nova perspectiva para enxergá-los. Se conseguíssemos levá-los para os domínios da *aesthesis* (não da estética) das expressões artísticas do Nordeste, então poderíamos tomar consciência deles e nos deixar estimular pelas sensações, pelas impressões e pelas experiências projetadas por esses elementos. Além disso:

Cada objeto risca o limite do 'nada' da miséria. Esse limite e a contínua e martelada presença do 'útil' e 'necessário' é que constituem o valor desta produção, sua poética das coisas humanas não-gratuitas, não criadas pela mera fantasia. (BARDI apud RISÉRIO, 1995, p. 118)

O etos da Bahia, representado na *Quinta Bienal de São Paulo*, incluiu o universo dos *orixás*, uma coleção de tapetes, a música da Tropicália, estátuas de santos e devotos colocados em conchas e pedestais de concreto. O lugar onde ocorreu a exibição tornou-se conhecido como o Pavilhão da Bahia, no prédio da Fundação da Bienal, no Parque do Ibirapuera (GAMA, 1998). Além disso, o cartaz da exibição retratava imagens xilográficas retiradas de capas de livretos de cordel. Por um lado, a exibição reforça a produção de imaginários pré-concebidos da região Nordeste. Por outro, ela também reforça o anonimato associado à cultura popular, dentro do confinamento do museu. Se, em geral, os museus nomeiam e premiam artistas individuais por suas peças, as obras da cultura popular reunidas para a exibição foram, em sua maioria, reconhecidas, ou pelo nome dos organizadores do projeto ou através das práticas coletivas que inscrevem determinada região.

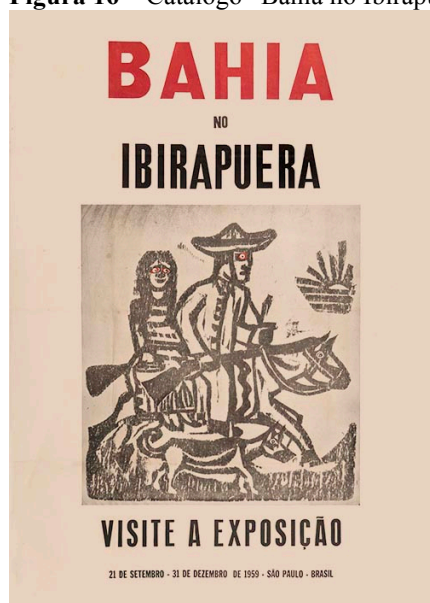
Em certo sentido, a cultura popular vive através de seu título coletivo e não de *status* individuais. Não obstante, a falta de autor-idade renuncia a noções de criatividade, inovação ou originalidade, em nome das práticas de adquirir e reunir uma coleção de artefatos. Ela opera no sentido de alocar o artesanato proveniente de práticas da Bahia, tornando-o visível, mas, ao mesmo tempo, não consegue se comprometer com futuros artistas e movimentos artísticos vindos dessa região.

As noções sobre como o folclore pode ser abordado, em meio às ondas modernistas, remetem a duas práticas específicas de apropriação: na primeira, artistas modernistas retratam imaginários étnicos e a manifestação de povos, culturas ou registros; na segunda, há um acúmulo de artefatos, imagens, artesanatos, objetos de valor coletivo compartilhado, reunidos

em torno de uma temática regional, para que sejam submetidos à contemplação e, desnecessário dizer, ao julgamento alheio.

A Bahia no Ibirapuera reproduziu uma perspectiva antropológica centrada nas práticas artesanais da região, embora não tenha contemplado toda a região Nordeste (Figura 16). A exibição, no entanto, poderia ter se distanciado da percepção de totalidade e se aproximado da ideia de “pontos de vista”. Esse caminho não resolve, necessariamente, a questão da anonimidade, mas pode servir para diminuir as expectativas em relação a universalismos ou a princípios abstratos, efetuados pela implantação da curadoria. Por exemplo, quais eram as verdadeiras intenções da exibição em questão? Ou até, de que forma ela contribuiu para lançar olhares conspícuos de alteridade sobre a construção de uma região, a que caracterizações nacionais anteriores faziam referência, principalmente pela contenção da seca e a torpeza religiosa? De que maneira a exibição celebrou e valorizou práticas artísticas em detrimento da cultura coletiva?

Figura 16 – Catálogo “Bahia no Ibirapuera”



Fonte: CATÁLOGO (1959)

A arquiteta Lina Bo Bardi, não obstante, defendeu a aniquilação da desvalorização do artesanato ou da cultura popular. Uma atitude que se tornou engajada na construção e no desenvolvimento de centros de estudo, de escolas de treinamento, assim como na sensibilização sobre a importância do acesso ao conhecimento e da responsabilidade dos mercados de arte. Ao mesmo tempo, Bo Bardi e Gonçalves tomaram diferentes providências em relação às estátuas representando deidades, posicionadas do lado de fora das salas do museu (CORATO, 2013). A posição espacial do *Exu* de Mário Cravo na exibição pretendia evocar a configuração

dos rituais e a simbologia dos lugares de devoção do candomblé, formulados de maneira distinta à disposição usual das estátuas nos museus (Figura 17).

Figura 17 – Exposição Bahia no Ibirapuera

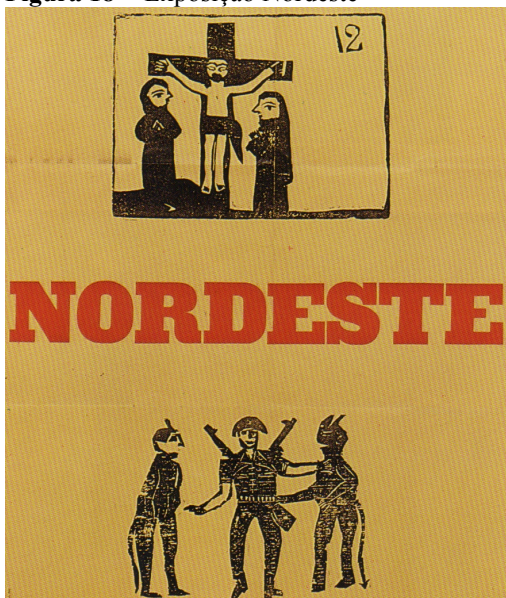


Fonte: Javurek (1959)

A exibição do *Nordeste* ocorreu dentro do contexto da inauguração do *Museu de Arte Popular da Bahia*, em 1963, na sede recém-reformada do complexo de prédios do Solar do Unhão. O saguão do Teatro Castro Alves foi sede temporária do museu. A exibição foi uma expansão da *Bahia no Ibirapuera*. Ela incluiu uma escultura em madeira em tamanho real representando povos indígenas, potes improvisados de café feitos de recipientes usados, cantis de cabaça, vestimentas, brinquedos, móveis, armas, tecidos, cerâmicas, colchas de cama, lâmpadas de querosene e outros objetos da vida diária, relacionados à realidade das pessoas. Bo Bardi chamou-os de “simplificações da realidade moderna”, ao invés de manifestações folclóricas da cultura. Na verdade, a arquiteta repudiava o termo “folclore”, visto que ela acreditava que a definição do termo era formada por características estáticas e regressivas (BARDI, 2013). Por outro lado, ela empregou o termo popular na descrição da conexão entre cultura e realidade. Em suas palavras, na introdução do catálogo, a exibição deveria ter se chamada de *Civilização do Nordeste*, no sentido de, conscientemente, expressar a conexão prática e simbólica entre a cultura e a realidade (Figura 18). Paul Zumthor (2005) também questionava o emprego do termo “folclore”. De acordo com seu ponto de vista, o termo pressupunha a expropriação, ou seja, o repúdio à noção de distância temporal, espacial ou das estruturas culturais como tais. Zumthor argumenta, por exemplo, que o uso do termo esteve

profundamente internalizado na linguagem, a ponto de automaticamente relacionarmos seu significado a uma perda de função. Além disso, também pressupõe o deslocamento da função, relacionada à temporalidade, relacionada ao coevo.

Figura 18 - Exposição Nordeste



Fonte: CARTAZ (1963)

Um fato curioso sobre a exibição diz respeito à reunião das peças expostas no Solar do Unhão. Por exemplo, a maior parte delas pertencia a coleções pessoais de artistas como Martin Gonçalves, Lívio Xavier, Mário Cravo Jr, Francisco Brennand e Abelardo da Hora, artistas que concordaram em oferecer suas próprias coleções privadas para contribuir com a instalação da inauguração. Segundo o historiador de arte Zeuler Lima, “embora as coleções do *Nordeste* não seguissem princípios acadêmicos, o discurso dignificou aqueles objetos produzidos pela criatividade e por mãos habilidosas” (2013, p. 110, tradução nossa).⁵²

Portanto, estamos diante da estrutura fundamental dos museus antropológicos elucidada por Walter Mignolo e Madina Tlostanova, quando fazem a distinção entre a atribuição de valor da arte exibida nos museus clássicos e da arte tida como simples manifestação cultural. A anonimidade dos artistas e a ausência de foco na produção da criatividade coloca ambas as exposições no limiar do imaginário da pobreza e das enfraquecidas reinvenções da vida diária. Além disso, pode acionar a avaliação do progresso, uma vez que os objetos técnicos para a exibição em questão pretendiam tornar-se base do *design* industrial.

⁵² “Although her displays of *Nordeste* did not follow scholarly principles, her discourse dignified those objects produced by creative and resourceful hands”.

O maquinário da modernidade no Nordeste se utilizaria do artesanato para evoluir. Contudo, o passo à frente dado por Bo Bardi considera, principalmente, duas funcionalidades: (a) a elucidação de práticas e estéticas do artesanato do Nordeste, colocando-as sob os holofotes, sem permitir-lhes, no entanto, o direito pleno à voz; e (b) o trabalho de desenvolvimento de centros de treinamento e de programas educacionais para a atividade local. Esses dois atributos, segundo Bo Bardi, certamente encorajaram toda uma geração de artistas que admiravam seu comprometimento propulsor e astuto com a cultura. No entanto, as práticas da arquiteta como curadora reproduziram o movimento simultâneo da auto-autenticidade não-subversiva. Em outras palavras, na introdução da exibição *Bahia no Ibirapuera*, ela defendeu a necessidade de renunciar ao clamor da imortalidade para clamar pelo direito a práticas artísticas, quaisquer que fossem. Em teoria, ela investiu no reconhecimento da produção artística enquanto manifestações coletivas de um momento histórico, o que pressupunha exatamente que as manifestações de arte, em todas as suas formas, devessem estar livres de normas e de valores pré-estabelecidos. A autoridade individual sobre a arte deveria, assim, ser partilhada: coletivamente, como uma conquista humana. Bo Bardi coloca que “a grande Arte deve ceder seu espaço a uma expressão estética não-privilegiada” (BARDI, 2013, p. 119), mas, ainda assim, firmou sua assinatura em muitos projetos de curadoria e plantas de prédios em todo o país.

A figura icônica de Lina Bo Bardi tornou-se uma ameaça social e política para os militares no poder, após o golpe de estado, um ano depois, em 1964. Pouco tempo depois da exibição *Nordeste*, suas ações foram reduzidas à barganha política e à luta para manter sua posição como diretora do *Museu de Arte Moderna da Bahia* (Figura 19). Como será mostrado a seguir, uma demanda relacionada à exibição de celebração do *Dia do Soldado* tornou-se a gota d'água do processo de Bo Bardi de resistência e resiliência, na luta contra ideologias extremistas que aprisionaram Gramsci em seu próprio contexto, na Itália. Depois que as negociações tiveram um desfecho forçado e fatal, ela sucumbiu e o saguão do museu recebeu uma exibição de artilharia em comemoração à supremacia da agência militar. Além disso, “objetos e documentos de grupos de resistência confiscados” foram expostos como “material subversivo, para intimidar futuras oposições” (LIMA, 2013, p. 111, tradução nossa).⁵³ Em 3 de Agosto, Lina Bo Bardi se demitiu. A decadência de seu legado seguiu-se à sua resignação, assim como também cessaram as atividades do Museu-Escola e do *Museu de Arte Popular*, e o

⁵³ “Objects and documents confiscated from resistance groups”; “subversive material to intimidate further opposition”.

artista que ela considerava um colega, Mário Cravo Jr, assumiu suas novas responsabilidades como diretor do museu.

Figura 19 - Exposição Nordeste



Fonte: FOTO (1963)

Ambas as exposições funcionaram como uma experiência multiforme dos imaginários do Nordeste diante de uma lógica de curadoria. Por exemplo, o que está em voga é a maneira com que a exibição *Bahia no Ibirapuera* coloca a região Nordeste no ambiente artístico das galerias do Sudeste, ao mesmo tempo que reforça uma construção gradual da percepção, baseada na seleção dos artefatos expostos no *Pavilhão da Bahia*. Museus etnográficos normalmente estão mais preocupados em colecionar objetos, que em convidar artistas; em historicizar os fatos, que em acolher vozes que narrem seus próprios processos; em reclamar a autenticidade da exibição, que em reconhecer a autoria de práticas artísticas – geralmente, essas obras consideram a identidade coletiva de um povo ou de uma comunidade; e por fim, mas não menos importante, em extrair universalismos, que em reconhecer sua própria perspectiva relativa e conhecimento parcial de outras cosmologias, modos de existir e rituais de transcendência. Ao mesmo tempo, a exibição *Nordeste* funcionou para levantar questões sobre como os imaginários da região acabariam tendo muito menos voz do que o incentivado por Lina Bo Bardi, nos “vazios” da

pobreza e da estética abstrata. Jorge Amado (1959) diz que “tudo o que povo toca, nessa terra da Bahia, transforma-se em poesia mesmo quando o drama persiste. Eu poderia dizer que esta exposição revela, sobretudo a fôrça criadora de uma gente que não se abate mesmo nas mais duras condições”. O debate continuou indo e voltando em meio a grupos intelectuais espalhados pela cidade. Quarenta e nove anos depois, em 2014, foi a 3ª *Bienal* que levantou a questão, afinal de contas, o que é o Nordeste? Quando o Nordeste se tornou Nordeste?

3.3.2 – *É Tudo Nordeste?* pergunta a 3ª *Bienal da Bahia em 2014*

*Ninguém é gente/ Nordeste é uma Ficção/
Nordeste nunca houve/ Não! Eu não sou do
lugar dos esquecidos/ Eu não sou da nação
dos condenados/ Não sou do sertão dos
ofendidos/ Você sabe bem: Eu conheço meu
lugar.*

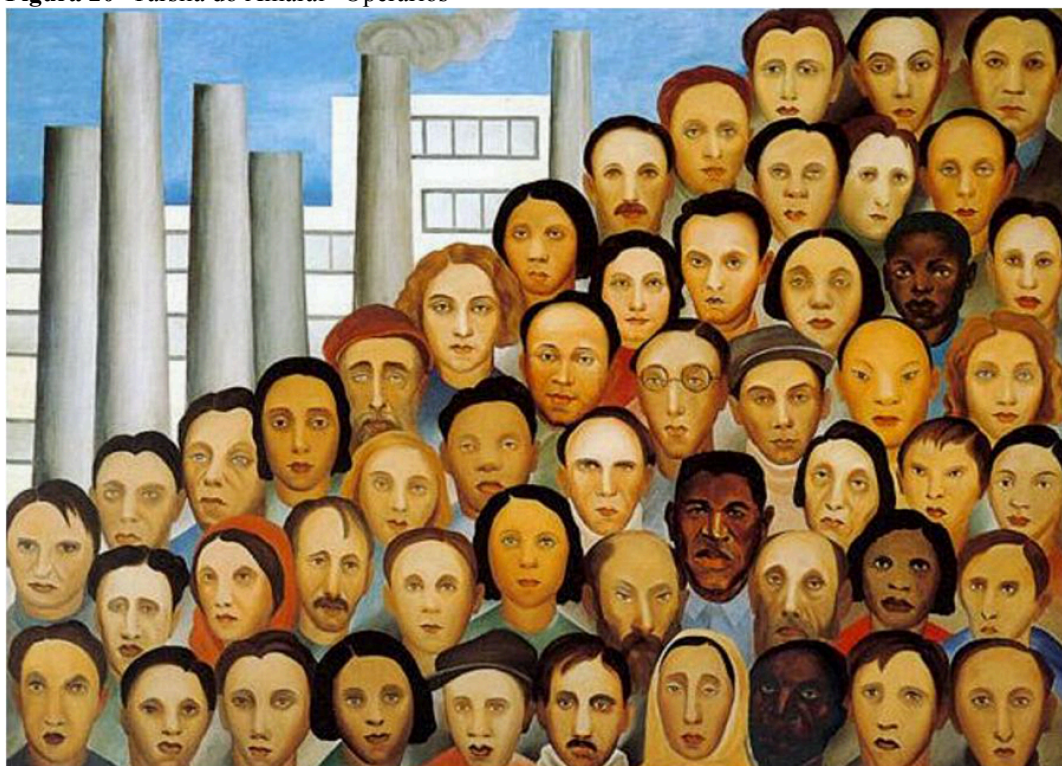
- Belchior, “Conheço meu lugar”

Para discutir as implicações do questionamento lançado pela 3ª *Bienal*, *É Tudo Nordeste?*, discutiremos muito brevemente as reverberações de duas pinturas vindas do movimento modernista do Sudeste do país (1933 e 1944), a missão folclórica perpetrada por outro modernista, Mario de Andrade (1938), algumas outras considerações sobre a exibição de Bardi durante a quinta *Bienal* de São Paulo (1959) e os comentários de Lygia Pape em suas dissertações apresentadas na Universidade Federal do Rio de Janeiro (1980). Para começar, Tarsila do Amaral, que circulava pelas ruas de Paris, foi descrita no *Jornal Correio da Manhã* como uma das primeiras artistas da *Semana de Arte Moderna* a trabalhar com arte social (MAURÍCIO, 1969).

Em 1933, Tarsila Amaral pintou *Operários* (Figura 20), que retrata uma pilha de cabeças de pessoas de diversos contextos étnico-sociais e econômicos, indicando principalmente o início da migração interna no país, depois da grande expansão da industrialização em São Paulo. Outro modernista, cujos trabalhos foram reconhecidos sob o rótulo da arte social, foi Cândido Portinari. O artista pintou, por sua vez, uma imagem chamada *Retirantes*, em 1944 (Figura 21). O termo “retirante” internalizou os significados gerais da designação de pessoas que migraram para o Sudeste, seja para construir a vida ou para fugir dos dilemas econômicos da região

Nordeste, principalmente da seca e da fome. A pintura retrata a imagem de uma família em uma condição corporal esquelética, contra uma paisagem desértica e sob o chão sujo, enquanto alguns carcarás pairam no céu. A família está indo em direção ao Sul, a terra está queimada e improdutivo, enquanto os carcarás reproduzem uma imagem de caçadores à espreita, após avistar a presa. Em algum nível, Albuquerque Júnior (2011) acredita que a arte social funciona como uma ferramenta para lutar contra um sentimento de deterioração. Em outras palavras, a ideia de arte social é empregada no sentido de diferenci-la de estéticas padrão e de retratos padronizados de arte.

Figura 20 -Tarsila do Amaral “Operários”



Fonte: Amaral (1933)

Figura 21 - Cândido Portinari “Retirantes”

Fonte: Portinari (1944)

Ambas as pinturas foram reconhecidas como arte social por serem retratos da representação nacional das pessoas. Ambas retratam a migração do Nordeste para o Sudeste. A pintura de Tarsila Amaral retratou a classe étnico-social. A pintura de Portinari retratou a miséria em sua manifestação mais simples, esqueletos. Ambas as pinturas retrataram a anonimidade. Se o propósito da *Semana de Arte Moderna* era definir uma identidade de representação nacional, então essas duas pinturas acionaram o imaginário que foi rapidamente empregado pelas instituições, durante toda a história da educação no Brasil, em relação à noção de cultura nacional. Os imaginários do Nordeste dentro do movimento modernista eram formados, majoritariamente, pela miséria, por esqueletos, pela migração decorrente da seca e da fome, pela diversidade étnica, pelas figuras objetificadas da mulher negra, pelo caráter preguiçoso e pela composição de um estrato social formado por trabalhadores de fábrica e pelo proletariado. Tarsila Amaral e Portinari retrataram aquilo que foram capazes de ver, através de suas janelas sudestinas, sobre eventos sociais locais.

Enquanto isso, em 1938, Mário de Andrade organizou uma pesquisa de campo para a *Missão de Pesquisas Folclóricas*, que tinha o objetivo de coletar e catalogar peças musicais que pudessem ser vistas como manifestações folclóricas ou populares, para que integrassem os arquivos do *Departamento de Cultura de São Paulo* (AMARAL, 2001). A produção do conhecimento nacional, como podemos ver, redirecionou seu epicentro, dentro das instituições culturais de São Paulo. As implicações dessas produções dizem respeito ao modo como o conhecimento foi construído e gradualmente vinculado a instituições de educação e cultura no

país. As missões “folclóricas” imediatamente designaram o Nordeste como uma região de descoberta de um universo artístico ainda desconhecido e inédito.

Segundo o pesquisador Carlos Sandroni (2014), a pesquisa de campo organizada por Mário de Andrade estava centrada no arquivamento da música popular tradicional no Nordeste. Sandroni colocou que a maior parte do material coletado, com raras exceções, não preservou a autoria. Em outras situações, como em relação ao repertório afro-brasileiro e indígena, a autoria não fazia sentido, devido às práticas coletivas.

Subsequentemente, em 1959, Lina Bo Bardi adicionou alguns elementos aos modos de apresentação dos imaginários do Nordeste, na exibição *Bahia no Ibirapuera*. Essas expressões foram designadas pelo artesanato, pelos objetos religiosos ou espirituais associados aos rituais do candomblé e por utensílios da vida diária coletados na região. Bo Bardi, por outro lado, afastou-se das idealizações da miséria, presentes no imaginário de temporalidades distantes, através da reprodução da simplicidade em contraste com o maquinário, embora tenha evitado o uso do termo “folclore”. A arquiteta também fez uma curadoria através do anonimato de suas manifestações. E as noções de temporalidades distantes trouxeram promessas de progresso. À guisa de elucidação, ela entendeu que, uma vez que a industrialização atingisse o Nordeste, o artesanato produzido lá poderia, então, tornar-se o fundamento para o *design* industrial da região. No que diz respeito às expressões religiosas exibidas na mostra, elas poderiam criar o benefício da dúvida, em comparação à forma com que a perspectiva brasileira sobre instituições religiosas conforma as atividades do candomblé, em outras palavras, através da captura, da criminalização e da anulação social (LÜHNING, 1995/96). Na maioria das vezes por reclamações da vizinhança.

Em 1980, a artista neoconcreta Lygia Pape defendeu sua dissertação em Filosofia, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, chamada *CATITI-CATITI, na terra dos Brasis*. Pape, que afirmou ter sempre usufruído da marginalidade, examina a arte contemporânea na terra dos Brasis (FERREIRA, 2017). A artista fala sobre os processos criativos nutridos pela intuição e por elementos fenomenológicos. Com o objetivo de ilustrar certos processos, Pape argumenta sobre como a situação econômica de miséria e precariedade do Nordeste pode, em última instância, expressar e recriar objetos artísticos. Além disso, ela defende o fato de essas expressões mostrarem homens humildes e miseráveis enquanto inventores anônimos (PAPE, 1980). Subsequentemente, ela adiciona que o fator comum entre os povos latino-americanos é a miséria por eles partilhada. No entanto, se analisarmos a distribuição interna de poder e de fundos dentro do estado-nação, veremos, conseqüentemente, que a miséria não pode ser considerada como fator compartilhado, uma vez que as realidades econômicas, sociais e

ambientais podem ser tanto divergentes, em relação a suas cosmologias, quanto conectadas por imaginários instituintes. Talvez, a manutenção dos canais de criação, independente da situação em que estejamos, seja nosso comum compartilhado. As consequências subjazem os modos de ser e os modos de criar que as pessoas podem relacionar a suas realidades e, sem dúvidas, desenvolver aquilo que surge como impulso da fagulha criativa.

Não obstante, se considerarmos as expressões artísticas e os escritos citados acima: (a) *Os trabalhadores* de Tarsila Amaral e a pintura *Retirantes*, de Portinari; (b) as missões "folclóricas" de Mário de Andrade; (c) a exibição de Lina Bo Bardi, *Bahia no Ibirapuera* e (d) os comentários de Lygia Pape sobre os processos de criação e precariedade do Nordeste em sua dissertação; será que ainda seríamos capazes de perguntar se *É Tudo Nordeste?* As respostas mais palpáveis seriam tanto positivas quanto negativas. O ponto de percepção, no entanto, deveria ser substituído pela perspectiva daqueles que estavam desenvolvendo essas narrativas, no momento em que elas estavam ocorrendo. Levando em consideração, muito seguramente, diante de que preocupações e com que propósito elas estavam sendo levantadas. A constituição do Nordeste como região nacional surgiu, extraordinariamente, do contato com o movimento político de reformulação e acesso às instituições, no sentido de possibilitar e potencializar o crescimento econômico. Segundo Mário Pedrosa (2017), é importante remover a mentalidade de desenvolvimento, para resistir e recusar as relações de poder, alinhadas a países que operam sob a ótica do progresso e da acumulação. No entanto, o problema persiste na mentalidade enfraquecida, internalizada nas relações econômicas e de poder, que prevaleceram, não nas fronteiras do estado-nação brasileiro, mas bem no centro de tomada de decisões. A mentalidade de domínio funciona dentro das continuidades de poder, no âmago de cada nação, independente e para além da análise das relações entre nações.

Não devemos pensar no destino da colonização apenas como uma questão de como os estados-nações se formaram, em meio a relações estabelecidas entre outros países. Devemos começar a partir da compreensão da forma com que o poder também emerge no âmago de cada país, na forma de um movimento transnacional contínuo de fortificação. Portanto, a homogeneização não pode ser estritamente pensada dentro das fronteiras físicas de um país. Pelo contrário, a homogeneização deveria ser analisada dentro das premissas de como as estruturas de poder são construídas e atualizadas dentro das fronteiras, de como elas funcionam e do movimento que estabelecem através de conexões transnacionais. Por exemplo, aquilo que é atualizado e reproduzido, na experiência sudestina dos movimentos artísticos, não tem influência sobre os palimpsestos visuais e de *movência* das técnicas e cores eurocêntricas. O que surpreende a experiência do imaginário do Sudeste é o emprego concomitante de uma

perspectiva antropológica da colonialidade, que satisfaz e entrega à perplexidade as manifestações locais de universalidade, recuperadas através de experiências culturais que emergem no âmago do melancólico empiricismo nordestino.

Devemos considerar, por exemplo, os trabalhos desenvolvidos por Gilberto Freyre. Ele empregou as noções de Nordeste no contexto das abordagens sobre fronteiras e identidade, em dois momentos que discutiremos em mais detalhes. O primeiro momento, a exemplo das ideias modernistas, é o *Manifesto Regionalista*, escrito em 1926, para a inauguração do *Primeiro Congresso Regionalista*, naquele mesmo ano. O segundo momento é resultado de seu livro *Nordeste – Aspectos da Influência da Cana de Açúcar sobre a vida e a Paisagem do Nordeste do Brasil*, escrito em 1938. Ambos os momentos lembram tentativas de desenvolver e atualizar as noções da região Nordeste, fora das teorias nacionais e dos imaginários formulados pelos modernistas, na região Sudeste. Em relação ao manifesto em si, as noções de Nordeste foram construídas sobre três pilares: (1) o aumento de expressões culturais da região, através de aspectos tradicionais de manifestações da vida diária; (2) os adventos, receitas, práticas culinárias e ingredientes ligados à maneira como a comida é preparada e apreciada em contextos locais; e (3) as razões pelas quais o Nordeste deveria evoluir, no sentido de ultrapassar as noções de exotismo e de tradições regionalistas subvalorizadas e atingir os escopos da cultura nacional (FREYRE, 1996). Freyre discute a necessidade de obter reconhecimento através de suas expressões locais, ao invés de ser incorporado à alteridade. Dito isso, o escritor listou expressões culturais e gastronômicas locais, com o objetivo de ilustrar as especificidades e confluências do movimento, em meio a valores culturais emergentes, incorporados e compartilhados.

Enquanto isso, os pensamentos inscritos nas linhas do *Nordeste* apontaram as experiências dos moinhos de cana de açúcar como uma das mais acentuadas experiências de sociabilidade nacional, durante um longo período de tempo. No prefácio da primeira edição, Freyre (2004) compreende o livro como um esboço do semblante de uma das identidades culturais autênticas do Nordeste. Ele inscreve, no entanto, o contexto pastoral na contrapartida. Cada capítulo representa um aspecto diferente do contexto da cana de açúcar, como a forma com que a implementação das *plantations* evitou as misturas e as mudanças na vida social das pessoas, nas paisagens geográficas e na fauna em geral. No entanto, se nos concentrarmos um momento no capítulo que faz referência às sobreposições da sociedade açucareira, encontramos uma queixa pendente sobre as diferenciações do modo que Freyre descreve os povos escravizados e negros de pele mais clara, em comparação a outras experiências migratórias. Ao invés disso, o escritor avalia a experiência da escravidão através da produção, da estética e da

integração. As impressões deixadas pelo livro manifestamente suprimem as fricções, as profundidades das relações construídas sob o reforço do poder e a desumanidade das memórias silenciadas. No contexto e mentalidade de Freyre, talvez, a atualização das relações tortuosas e a referência despreocupada às feridas africanas podem não ter sido um impedimento para que entrassem na agenda política de suas descobertas e arquivos escritos.

Portanto, depois de distintamente discutir a literatura de Gilberto Freyre sobre o *Manifesto Regionalista* e seu livro *Nordeste*, suponhamos: ainda somos capazes de questionar se *É Tudo Nordeste*? Se Freyre foi um homem nascido no Nordeste, que atualizações em suas teorias poderiam tê-lo impedido de alcançar outras descontinuidades sociais? Quando Freyre descreve o Nordeste, que região ele estaria observando? Quando Freyre descreve as pessoas do Nordeste, de que perspectiva o autor estaria observando? Esses efeitos gerados nas reflexões sobre uma sociedade posterior à estrutura açucareira aniquilam a oposição brutal contra essas dificuldades. O apogeu da liberdade, precedido por uma sociedade escravocrata, doravante, aniquila as expectativas sobre os desdobramentos da sociabilidade.

Na verdade, a maneira com que o Nordeste foi inventado reverberou em toda a pesquisa feita por Albuquerque Júnior, publicada em 2011. Segundo o autor, a construção e a definição das fronteiras incluem a narrativa baseada na dimensão histórica. A maneira com que as fronteiras foram inventadas também vai depender das perspectivas sobre onde o espaço emerge como tal, seja ele econômico, político ou cultural. Devido aos domínios da historicidade, aspectos heterogêneos e descontínuos tendem a parecer homogêneos e contínuos (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011). Talvez, a contingência e a inconsistência da historicidade não permitam empregar os elementos de pluriversalidade e de multiplicidade, presentes nas esferas em que as práticas culturais tornam-se incoerentes, inéditas e tácitas, ao longo de nossas leituras da história. A compreensão do Nordeste enquanto multitude de invenções também atravessa os universos, bastante difíceis de traçar, das práticas orais, das memórias que não chegaram a ser amplamente expressas, dos artefatos que não ousaram renunciar à captura e das descrições que não foram capazes de abarcar, não concernente ao panorama nítido e geral, mas ao ritmo sutil, pulsante e incontrolável das relações, em toda a sua profundidade cultural.

Albuquerque Júnior (2011) reconhece, da mesma forma, as práticas discursivas e não-discursivas que produzem a espacialidade e as forças por trás da organização de cartografias. Embora nem todos os processos históricos possam convergir de forma duradoura, as lacunas e contradições possibilitarão o surgimento de novos padrões, sob a luz de eventos históricos. O escritor cuidadosamente recria, portanto, as narrativas referentes à história cultural e aos imaginários do Nordeste. Ele pensou as narrativas em termos de “um grupo de enunciados e

imagens que se repetem, com certa regularidade, em diferentes discursos, em diferentes épocas, com diferentes estilos” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 34). Dessa forma, no contexto das invenções do Nordeste, Albuquerque Júnior convida os leitores a contemplar uma narrativa sobre os enunciados e imagens imbricadas nos padrões interdisciplinares da observação, como (a) na visão geral da literatura regional, citando, por exemplo, as contribuições das obras de Euclides da Cunha *Os Sertões* (1906), de Ariano Suassuna, Jorge Amado, Graciliano Ramos e assim por diante; (b) as narrativas e contranarrativas dos movimentos culturais que se tornaram símbolos de resistência ou de revoluções locais, como o *cangaço*; (c) as medidas políticas constitutivas, como a IFOCS – *Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas*, em 1909, dentre outras;⁵⁴ (d) alguns dos escritos antropológicos sobre a população do Nordeste, como os trabalhos de Roger Bastide; (e) as teorias sociológicas e geográficas sobre e provenientes da região, assim como a herança de estruturas sociais históricas e o desdobramento dos eventos e da sociabilidade, como, por exemplo, as consequências étnico-sociais e arquitetônicas do cenário da cana de açúcar; e (f) os imaginários construídos através do cinema, da música e dos movimentos artísticos.

Por um lado, é importante salientar o fato de Albuquerque Júnior afirmar, em seus escritos, que essa nova busca não pretende fornecer uma “representação verdadeira do Nordeste”, questionando ainda se essa proposição jamais existiu. No entanto, ele estava comprometido com a compreensão da produção desse conceito e com seu modo de funcionamento, dentro e fora de suas fronteiras. Doravante, as narrativas sugeridas para as invenções do Nordeste incluem uma abordagem interdisciplinar da região cultural. Ou seja, há uma demanda por diferentes perspectivas em confluência, capazes de contribuir para a revelação de múltiplos processos históricos. A narrativa também compreende as dimensões subjetivas de compreensão e a internalização e o reconhecimento de uma identidade, capazes de conectar diferentes níveis, intensidades e processos de objetificação abarcados pela região.

Após considerar as noções de narrativas sugeridas por Albuquerque Júnior, somos capazes, mais uma vez, de fazer a pergunta *Tudo é Nordeste?* Sua narrativa atinge o objetivo de tentar entender a produção desse conceito e sua funcionalidade? Em suas palavras, como o Nordeste tornou-se “nordestinizado”? (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 348). Além do mais, o caminho percorrido pela pesquisa de Albuquerque Júnior deixa espaço para contribuição. Não se trata tanto de um convite à crítica, mas de um convite a uma investigação mais estreita dos processos de criação e objetificação, dos movimentos literários, das saudações

⁵⁴ IFOCS é referente à vigilância federal em trabalhos contra a seca.

nostálgicas, das memórias, dos fluxos culturais e da confluência de imaginários tecidos em movimento.

Essa perspectiva em relação às noções de Nordeste pode estabelecer uma base para futuras compreensões das ações e discussões propostas durante a *3ª Bienal*. O evento suplantou o trabalho de curadoria de seleção e instalação, a ocupação planejada de um espaço predeterminado, ou as expectativas de receber uma avaliação artística positiva. Não obstante, ele elevou o processo de curadoria a novos níveis de relações, de conexões, de redes, de pesquisa e, em grande medida, de diálogos. A seleção de artistas e obras foi aberta à negociação. Ideias aleatórias tiveram espaço para maior investigação, antes mesmo que sua viabilidade fosse ponderada. O escritório do diretor do museu permaneceu literalmente aberto à visita e acessível para sugestões de ideias ou para conversas. Certamente, a abordagem não ortodoxa do diretor do MAM não agradou alguns artistas da primeira geração de modernistas da Bahia. Habitados à abordagem convencional de curadoria de arte, esperava-se nada menos que um convite de honra. Este nunca aconteceu.

Seguindo adiante, o processo de curadoria da *3ª Bienal* continuou a ser um espectro de conexões, de redes espontâneas, de informações passadas boca a boca, de passagens coincidentes, de visitas inesperadas, de encontros surpreendentes e de entendimentos de movimento e criatividade. O fato de inúmeros laços terem sido feitos através de circunstâncias relacionais fez com que as rejeições e os desapontamentos também se tornassem ataques pessoais, redirecionados, tanto à diretoria do museu, quanto aos curadores da bienal.

Durante a execução da bienal, muitos sinais de protesto foram grafitados nas paredes das vizinhanças próximas. Alguns deles eram pinturas de frases como “Bienal é Fe\$ta” (Figura 22), “Arti\$ta\$ Baiano\$ Ade\$trado\$!!!” (Figura 23), ou “Bienal é Ação entre Amigos” (Figura 24). O símbolo do dólar intercalado no termo “festa” indica o descontentamento em relação à maneira que as decisões foram alegadamente administradas, no sentido de indicar uma comoção e não uma liderança profissional e direta. Além disso, se considerarmos a verossimilhança do sinal que acusa a bienal de ser uma reunião de ações entre amigos, então a especulação pode parecer tanto factual e injusta, quanto legítima e culturalmente válida. A pressuposição ambígua está apoiada em códigos sociais concomitantes e arraigados, presentes nas negociações e no projeto de desenvolvimento que, vez por outra, privilegiam as relações em detrimento dos currículos. Ou a rede de pessoas, em detrimento do portfólio, embora uma não subtraia a avaliação da outra.

Figura 22 – “Bienal é Fe\$ta”



Fonte: Fotos do arquivo da Autora (2019)

Figura 23 – “Arti\$ta\$ Baiano\$ Ade\$trado\$!!!”



Fonte: Fotos do arquivo da Autora (2019)

Figura 24 – “Bienal é Ação entre Amigos”



Fonte: Fotos do arquivo da Autora (2019)

Logo, durante a 3ª *Bienal*, as narrativas do Nordeste se deram excepcionalmente no título, assim como entre as linhas de cada artista, instalação, experiência, exibição, negociação, espaço, jornada, performance, estrutura de planejamento, ocupação, coreografia, arquivo, imagem, memórias evocadas, cores, olhares, gestos do corpo e na ponta da língua. Talvez a pergunta não tenha sido feita a cada segundo de cada decisão. No entanto, a internalização do conceito de Nordeste na ponta da língua a manteve presente, embora nem sempre verbalizada. Como Audre Lorde (2019) nos ensina, é necessário transformar o silêncio em linguagem e ação. E os silêncios que rebentaram em meio à miríade de possibilidades de expressar o conhecimento e o sentimento da região foram tecidos, estudados, entrelaçados, aprendidos, dançados e cantados no ritmo das batidas do coração da experiência. Em meio às linhas da proposta de curadoria da 3ª *Bienal da Bahia*, o título *É Tudo Nordeste?* estabelece a reunião de

[...] uma arqueologia de crenças, ideais e fantasias, utopias e rituais, ordens e comandos, sensibilidades, políticas, percepções e realidades, que acabaram definindo, dentro da cultura Brasileira, o que é o Nordeste. (PROJETO..., 2014, meio eletrônico).

As diferentes narrativas mencionadas ao longo deste capítulo tentaram demonstrar alguns dos caminhos de entendimento sobre o surgimento da região Nordeste, tanto através do emaranhado de imaginários internos, quanto de imaginários externos, veiculados em paralelo.

As construções ocorreram diacronicamente, ou seja, quase nenhuma narrativa literária ou imagética convergiu em uma só linha de pensamento, ou em uma linha cronológica de expressões culturais nacionalmente reconhecidas.

As consequências de tal disparidade de representação recaem largamente sobre a sociabilidade da região Nordeste, não apenas pela perda de sua força em meio aos processos nacionais de construção dos imaginários das subjetividades da própria região, mas por frequentemente reduzirem as manifestações artísticas, assim como o financiamento de projetos, a escolas institucionais. Em termos de distribuição de fundos e em relação a políticas nacionais de produção cultural, há uma lacuna evidente de renda, em relação à divisão de incentivos ao redor do país. Por exemplo, a região Sudeste recebe 80% dos recursos de fomento à cultura (PAIVA e ALMEIDA, 2017).

O artista Tiago Sant'Ana, um dos curadores assistentes da 3^a Bienal, elucida as noções de Nordeste propostas durante o evento, através da transformação de suas expressões em uma metáfora irrestrita, em todo o seu potencial, do grande impacto e das narrativas complexas em expansão, um estado pungente de espírito, através de processos de territorialização urbano e produtivo; levando, por vezes, à instabilidade, a estereótipos, à migração e à contaminação. Nunca fixa ou singular. Com um desejo histórico de revolução estética, política e poética. Sempre imersa na pluralidade temporal. (SANT'ANA, 2018, informação verbal). Acredito que essa noção traz um grande senso à experiência imaginativa da região.

No entanto, quando o silêncio se transforma em linguagem e ação, essas noções tornam-se autorrevelações de criações, mentalidades, movimentos e da transparência de cada palimpsesto, cunhado em movimento. A jornada artística feita por Juraci Dórea formou a palheta de cores do logo da bienal, fornecendo um cenário distinto para o estabelecimento de relações sinceras com o ambiente e as pessoas ao redor, independente de seu *status* social e intelectual; com as profundezas do sertão e, principalmente, com o entrecruzamento entre expressões interiores e dialéticas, práxis, presenças e experiências atualizadas (Figuras 25 e 26). Considera, pois, o abandono da medida cronológica da história, para incorporar a justaposição trans-histórica de gestos palimpsestos da realidade. O local também pode ser universal.

testa dos mercadores ao meio dia, as lâmpadas de querosene ao entardecer, os contos das realidades históricas dos sertanejos, as vozes do acordeom, a cachaça e, principalmente, a fé dos devotos, as promessas antigas e as almas inocentes em desamparada peregrinação. O universo simbólico de Juraci Dórea entrecruzou-se com as internalizações culturais e a subjetividade do sertão. Ele compreendeu as reverberações das cores primárias, a cabeça de boi presa ao arame farpado, as bandeirolas penduradas nas paredes e os trovadores contando histórias, através dos fenômenos da noite.

Os personagens, as paisagens e o movimento da vida diária que Dórea assistiu de sua janela, deram origem ao ímpeto e à feição de seus trabalhos, tanto como artista, quanto como intelectual. Ele acredita que o sertão é um território de mistério, de perguntas a serem feitas, de desafios e de solidão (DÓREA *apud* TODERO, 2004).

Doravante, o *Projeto Terra* surgiu dos questionamentos, sem resposta, sobre as profundezas da terra, sobre o desejo de trocar, assim como sobre a jornada rumo aos interiores metafóricos e territoriais. Os desfechos esperados não incluíam, necessariamente, respostas perfeitas; a experiência da expedição se tornaria o conto da imersão nas línguas trans-semióticas e históricas da região. Dessa maneira, Juraci Dórea promoveu uma expedição artística até o coração das capitais regionais do sertão, em 1981. Um dos desafios enfrentados consistiu na quebra das barreiras impostas pelo contexto artístico cosmopolita.

Os *Estandartes do Jacuípe*, que eram espécies de bandeiras fundadoras feitas de madeira e couro, retratavam símbolos do contexto do sertão, em 1975. Por exemplo, as rotas dos boiadeiros, representando as atividades dos vaqueiros, o movimento do gado e as feiras de rua locais. A presença simbólica da selaria e das vestimentas dos vaqueiros acompanhou o universo de criação de Dórea como pilar cultural. A série artística seguinte, realizada entre os anos de 1981 e 1985 – nomeadamente *Terra*, *Noites no Sertão*, *Histórias no Sertão*, *Cancelas* e *Fantasia Sertaneja* – entrelaçou-se à expedição, em termos de fundamentos artísticos e de conexão ideológica local com a terra. Algumas peças do trabalho eram estruturas bi-dimensionais, também feitas de madeira e couro, que tinham o objetivo de exaltar os elementos recorrentes da sociabilidade local. Outros trabalhos eram pinturas feitas de carvão sobre couro, que tinham o intuito de narrar as histórias dos vaqueiros, trovadores, dragões, cangaceiros, animais, ou seja, os mitos e lendas do sertão (TODERO, 2004, p. 75). A iconografia reproduz os aspectos visuais da literatura de cordel e as figuras, as técnicas e as formas da xilogravura. As celebrações locais, religiosas e populares de Santo Antônio, São João e São Pedro também foram narradas, através dos retratos em cores primárias sobre couro, ou através de murais.

A literatura de cordel abarca as expressões e narrativas associadas ao universo simbólico dos mitos, histórias, personagens e lendas do Nordeste. É uma literatura formada por versos escritos, marcados pela oralidade. Edilene Matos, pesquisadora e professora universitária, idealizadora do *Núcleo de Pesquisa de Literatura de Cordel do Brasil*, explica que o poeta de cordel está a meio caminho entre a oralidade e a escritura. Antigamente, esses versos rabiscados em livretos e performados nas feiras simbolizavam a saga nordestina e também eram conhecidos como “poesia de chapéu-de-couro” (MATOS, 2010, p. 21). Uma vez mais, o material do couro internaliza as atualizações da cultura da região. As pinturas de Dórea lembram as ilustrações das capas dos livretos, que projetam, desde o silêncio visual cru até as cores primárias marcantes, a materialização das vozes entranhadas nos versos, através normalmente de seu posicionamento estratégico, em meio à multidão das feiras de rua. Os entalhes impressos nas capas dos livros de cordel tornaram-se, com o tempo, um elemento de sedução do público consumidor, incluindo a adição de vários tipos de publicidade e anúncios pessoais (MATOS, 2010). De qualquer forma, a presença da literatura de cordel, principalmente no Nordeste, traduz o movimento de pessoas e a voz do poeta, que alcança, quando materializada, os ecos da transcendência, através de expressões artísticas de realidades sinceras.

A expedição em si mesclou-se à série artística mencionada acima, totalmente conectada aos universos místicos e calejados do sertão. Os artistas – como o próprio Dórea, em parceria com o escritor Antônio Brasileiro e o artista audiovisual Robinson Roberto – embarcaram no sertão baiano, através da ideia de intervenções ativas, assim como através de uma imersão na experiência de realidades e pessoas locais. O roteiro da expedição teve como base o romance de Euclides da Cunha chamado *Canudos*, acrescido de outras cidades com valores intrínsecos, culturais e históricos, como Monte Santo, Raso da Catarina e Tapera. O livro publicado em 1906, narrou essencialmente a guerra civil, a Guerra de Canudos, que se tornou conhecida como um dos eventos mais sangrentos da história recente do país, no final do século XIX. A cidade de Canudos, onde a maior parte do massacre aconteceu, carrega o fardo e os símbolos dessa ferida. Uma cidade marcada pelas ruínas profundas das batalhas. A cidade do Raso da Catarina, além de conter uma reserva ecológica, também representou um refúgio seguro para os cangaceiros, para Lampião e para sua tropa. Não obstante, a cidade de Monte Santo é uma referência de misticismo e espiritualidade.

As intervenções de Dórea, durante a expedição, estavam centradas na construção de estruturas em madeira e couro em lugares estratégicos, na participação em feiras de rua locais, onde exibia algumas pinturas espalhadas pelo chão e em pinturas aplicadas às paredes de algumas casas do entorno. Ao mesmo tempo, ele fotografou, documentou e registrou os

processos criativos e as reações das pessoas que participaram e compartilharam de suas instalações. Depois de ancorar e equilibrar hastes de madeira entre si, Dórea amarraria um pedaço de couro à estrutura. As instalações simbolizavam totens em diálogo e em tributo às mobilizações silenciadas e verbalizadas, em nome da liberdade, da resiliência e da coragem.

Em torno de treze monumentos foram colocados em lugares estratégicos, alguns à vista das cidades, outros entranhados e misturados à paisagem. A população local não apenas teve acesso direto às instalações, como também participou da construção dos totens e da produção do conhecimento sobre noções de arte, sobre suas próprias subjetividades, em relação a processos contemporâneos e sobre a suas compreensões dos usos dos materiais, da comoção e da suspensão de uma realidade ordinária, representada na presença dos artistas. Ou até em relação ao reconhecimento do potencial de suas autorrevelações como artistas da vida diária. De fato, esse foi o momento em que a arte obteve uma dimensão pública de ação.

As reações dos habitantes locais diferiram visivelmente da contemplação de paredes característica das visitas ao museu, no sentido de possibilitar o surgimento de novas perspectivas, desassociadas das restrições dos fluxos imaginativos e digressivos. O artista explica que as instalações só faziam sentido no lugar onde foram criadas e onde pudessem dialogar com a realidade sertaneja (DÓREA, 2017). Elas não foram feitas para o contexto das exposições de museus.

É essencial a compreensão trazida pelo crítico de arte Frederico Morais (1987), quando afirma que há uma diferença entre a arte regional e a arte produzida em uma região. Por exemplo, os trabalhos produzidos por Juraci Dórea, embora majoritariamente caracterizados pelo universo cultural e simbólico do sertão, assumem uma conexão com outros movimentos transnacionais contemporâneos de arte. Por essa razão, o artista foi convidado para exibir e compartilhar o *Projeto Terra* na 3ª *Bienal de Havana*, que, em suas próprias palavras, estabeleceu uma mentalidade diferente em relação à organização, à hospitalidade e à acessibilidade, se comparada a bienais convencionais, nascidas no seio das tradições ocidentais (ex. de Veneza a São Paulo) (DÓREA, 2019, informação verbal).

Sobre os propósitos do projeto, o poeta Antônio Brasileiro (1987) compreendeu as obras de Dórea dentro de uma estética da sinceridade. A expedição não se ateu às premissas de encontrar ou exigir uma verdade universal qualquer. A jornada aos interiores metafóricos buscou a coerência ancorada no movimento e na realidade no movimento das pessoas, o “desejo de aprender, de desventrar o insondável” (BRASILEIRO, 1987, p. 5). Além disso, o fator propulsor da sinceridade do *Projeto Terra* conforma o respeito ao tempo. As noções temporais de durabilidade reverenciam a interferência, a passagem e o fim fatal da imposição natural do

tempo. O único marco cronológico é assinalado pelos inícios. São circunstâncias gerais da vida que vão determinar a longevidade do trabalho.

Morais (1987) afirma que as estruturas sofreram a manipulação semântica do público e do tempo. Os totens se tornarão parte do lugar, das pessoas e do tempo de onde foram instalados, até o instante de seu desaparecimento. A obra de arte respira o mesmo ímpeto de vida, desde que gradualmente desvaneça em meio às metamorfoses das paisagens. A sinceridade arraigada e indissolúvel dos ciclos da vida. As pretensões mantidas por Juraci Dórea escapam da comercialização e do consumo de arte feitos nos moldes do mercado internacional de arte convencional. O consumo monetário é substituído pelo consumo do olhar e da decisão de interação do espectador (TODERO, 2004). O consumo cultural feito, de outro modo, considera as vozes sutis do sertão e está no limite da imortalidade do catálogo.

Além das instalações em Monte Santo, a fachada lateral da casa de Dona Edwirge também foi transformada em uma pintura narrativa. Essa se tornou uma das intervenções que foram entendidas por Todero como “efeito inusitado, de acontecimento, no sentido mais vernáculo do termo. Na “Terra do sol”, a arte erudita misturou-se à popular” (2004, p. 98). A arte feita a partir de formas e técnicas que se misturam ao fenômeno popular, assumindo, portanto, o termo popular em todas as complexidades sociais da palavra (MATOS, 2010). Na ocasião, uma celebração local foi feita para a inauguração da reforma da casa de Dona Edwirge e para, mais uma vez, inscrever no tempo as lendas cantadas do espetáculo da noite.

Quando o curador da 3ª Bienal Marcelo Rezende encontrou Juraci Dórea, os diálogos apontaram para a criação de uma expedição que recriaria as rotas do *Projeto Terra*. Portanto, a ação, conhecida como *Expedição Terra*, levou os artistas, os produtores e o comitê de curadoria da bienal a revisitar os centros regionais do sertão. Esse foi o retorno à imersão na realidade local e à trajetória em busca dos lugares e dos vestígios deixados pelos totens e pinturas, após as intervenções do tempo. Todos os passos dados pela expedição contaram com um significado simbólico, com uma pausa contemplativa e com um diálogo.

As intervenções da expedição permaneceram ligadas ao surgimento de expressões internas e ao ato afetuoso de testemunhar a magia. As intervenções transversais, que tinham o objetivo de deixar um sinal simbólico da 3ª Bienal, ocorreram a partir de amostras da tinta azul de Yves Klein, marcadas em pequenos pedaços de couro e amarradas em pontos estratégicos, ao longo do caminho, em lugares marcados pela guerra de Canudos e no centro da cerâmica indígena, feita pelas mulheres líderes, por exemplo. Em Monte Santo, a expedição encontrou um umbuzeiro e algumas pedras deslocadas que indicavam as ruínas da casa de Dona Edwirge.

Em linhas gerais, o grupo se reuniu em torno do umbuzeiro, enquanto Juraci Dórea inscrevia os símbolos da bienal em azul, diretamente sobre o tronco da árvore.

Atos de nostalgia e da desmaterialização causada pela passagem do tempo que, no mínimo, atraem os olhares de volta às profundezas do sertão. Na antiga casa de campo do poeta Eurico Alves, uma ocupação artística recebeu o ato de Juraci Dórea de re-encenação da construção, do zero, de mais um totem em madeira e couro, assim como a leitura performativa da troca de poemas entre Manuel Bandeira e Eurico Alves (ver subcapítulo 1.1.2).

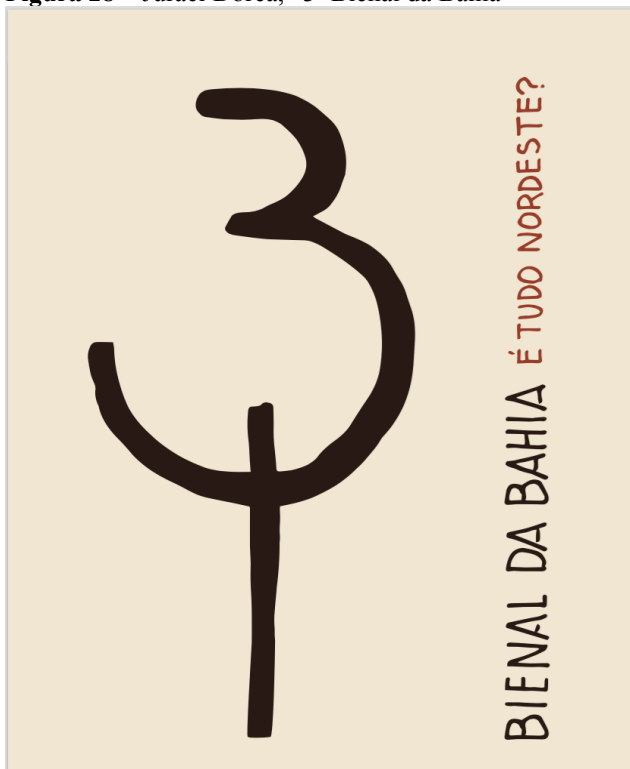
O universo mágico de Juraci Dórea também definiu as cores e a identidade visual da 3ª Bienal da Bahia (Figuras 27 a 34). Imagens que foram manipuladas, projetadas e coloridas pela diretora de arte da bienal, Dinha Ferrero, no sentido de dar um toque estético à publicidade e à documentação do material. Quando o convite foi feito para tal missão, o artista recriou a trajetória artística de suas obras, as janelas mnemônicas de sua infância e a iconografia dos imaginários do sertão. O estudo tornou-se um livro que traz uma série de ilustrações e cores, onde muitas entradas imaginárias possíveis ganharam força e profundidade identitária. Os fluxos e experiências criativas veiculadas no estudo tornaram impossível a existência de apenas um desfecho. Portanto, a identidade visual da 3ª Bienal da Bahia optou pela multiplicidade de possibilidades que traduziam, conseqüentemente, os pluriversos imagéticos do Nordeste em todo o seu potencial.

Figura 27 – Juraci Dórea, “3ª Bienal da Bahia”



Fonte: Bienal (2014)

Figura 28 – Juraci Dórea, “3ª Bienal da Bahia”



Fonte: Bienal (2014)

Figura 29 – Juraci Dórea, “3ª Bienal da Bahia”



Fonte: Bienal (2014)

Figura 30 – Juraci Dórea, “3ª Bienal da Bahia”



Fonte: Bienal (2014)

Figura 31 – Juraci Dórea, “3ª Bienal da Bahia”



Fonte: Bienal... (2014)

Figura 32 – Juraci Dórea, “3ª Bienal da Bahia”



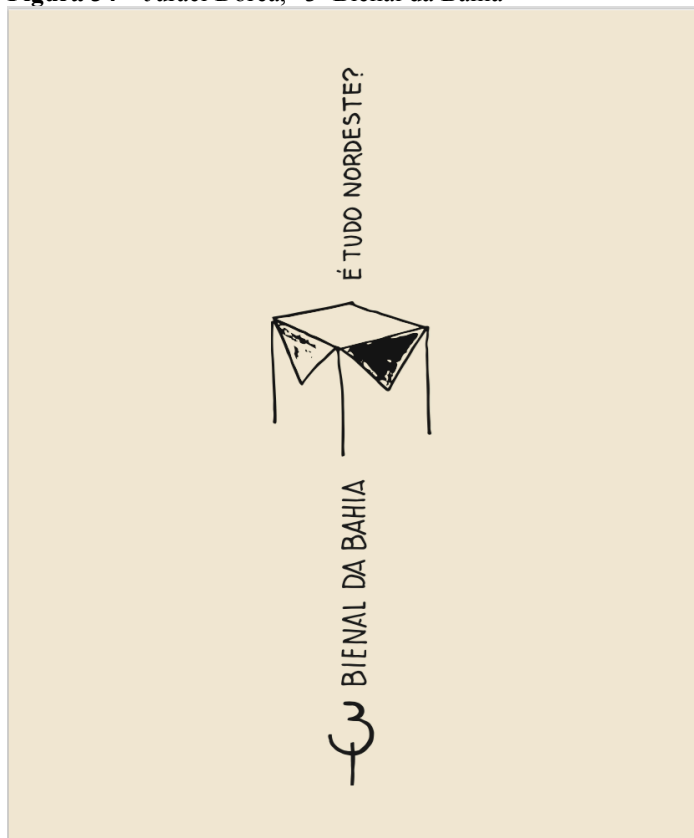
Fonte: Bienal (2014)

Figura 33 – Juraci Dórea, “3ª Bienal da Bahia”



Fonte: Bienal (2014)

Figura 34 – Juraci Dórea, “3ª Bienal da Bahia”



Fonte: Bienal (2014)

CENAS DE PALIMPSESTOS

FILME 2 – É TUDO NORDESTE?

Youtube URL:	https://www.youtube.com/watch?v=mvxqL3R2QZ0
---------------------	---

Descrição

A segunda Cena de Palimpsestos compreende dois segmentos diferentes: um que acompanha o processo criativo de Juraci Dórea e como foi desenvolvida a identidade visual da 3ª Bienal da Bahia. Dórea trabalha com elementos, texturas e memórias do sertão e participou da bienal exibindo, criando, performando e contribuindo enormemente para o evento; e outra parte que introduz a bienal mostrando as discussões que circundaram a interrogação do título: *É Tudo Nordeste?*.

Para a segunda parte, o artista e curador Tiago Sant'Ana compartilha suas ideias sobre possíveis noções que podem contribuir para os universos culturais da região Nordeste. As imagens usadas das performances são provenientes dos arquivos audiovisuais da 3ª *Bienal*.

Créditos do Documentário

Roteiro e Produção

Paula Luciano

Edição e Efeitos de Animação

Karol Azevedo

Design da Capa

Caio Esgario

Diretores de Fotografia

Alfredo Mascarenhas

Lara Carvalho

Isabela Trigo

Leonardo Pastor

Gillian Villa

Rafael Martins

Trilha Sonora Composta por

Carla Souta

Gileno Lima

Eufônico Estúdio

Entrevistas

Juraci Dórea

Tiago Sant'Ana

Cortesia de Vídeo de

Dinha Ferreiro

Luciana Muniz

Arquivos Audiovisuais da 3ª Bienal da Bahia

ENTREMEZES

EPISÓDIO 3 – MUSEU DO MATO

A lembrança de uma experiência ressalta a espontaneidade dos encontros. E todos eles poderiam parecer coincidências, se o tempo não tivesse atribuído sentido para a sua contingência. Inúmeros foram os encontros viabilizados e cristalizados durante o processo relacional de construção da 3ª Bienal da Bahia. Isso pertence à ordem que chamamos de comoção dos bastidores. E inúmeros, igualmente, foram a quantidade de ideias que cruzaram as mentes conspícuas e que invadiram os diálogos vazantes. Emergiam sem intenções particulares, mas fluindo e perturbando a ordem normativa esperada para conversações cotidianas. A recorrência de diálogos espontâneos abria espaço para presentear todos os tipos de epifanias. Desprovidas tanto de forma quanto de intenção.

De modo geral, pensamentos ao acaso e hipóteses especulativas. Só para mencionar que se uma epifania após a outra conseguisse sobreviver os ares de mudança, os cortes de orçamento e as decisões definitivas, então a bienal se tornaria um desenrolar constante de obras-primas. Isto é um fato. Se cada pedaço de epifania se tornasse uma ação de veracidade, então inúmeros seriam a ingenuidade de amanheceres soberanos. Isto é outro fato. Cada epifania se tornaria, sem dúvida alguma, oráculos de uma inspiração mundana. Montanhas se tornariam comoventes palimpsestos de relances. Medidas não-intencionais de separar um olhar do outro. Um gesto de emancipação incontrolado do outro. Um batimento de intermitência atribuído a outro.

Numa semana qualquer, eu arrumei minha mochila e me direcionei à rodoviária de Salvador. Um café no ponto e outro tabaco durante a espera. Só para ter certeza que a viagem de 6 horas a Lençóis, interior da Bahia, não parecesse tão desguarnecida. Ao chegar à cidade de destino, fui me encontrar com Luciana e Dinha, Diretora Executiva e Diretora de Arte da 3ª *Bienal da Bahia*, respectivamente. Elas me acolheram no seu lar, na sua vitalidade abundante assim como me confidenciaram os arquivos visuais das múltiplas jornadas da bienal dos 100 dias.

Entre mergulhar nas investigações dos arquivos e me curar nas águas do ribeirão do meio, a semana, por fim, me atropelou. Nesse ritmo, mantive meu fluxo pertinente às rotinas.

“Por que não visitamos o *Museu do Mato?*”, sugeriu uma das minhas anfitriãs. Alguns dias depois, percorremos mais duas horas de estrada para chegarmos no paraíso do sertão, onde tivemos a honra da preciosa companhia de Kiki, irmã de Luciana, tomando vinho ao pé da lareira, aconchegadas na pousada, estruturada de padrão hexágono e pedras luminárias. Da mesma forma, apreciamos com muito carinho os passeios no jardim de Dona Jaci, nossa vizinha, cujo olhar abrigava a ternura e cuja moda habitava, com toda modéstia da sinceridade, a alta costura sertaneja perante ao cromatismo de uma existência visceralmente suspirada.

No sertão profundo, uma peça de epifania sobreviveu as especulações contraproducentes das palavras. Bem na profundidade dos interiores, uma porção de pensamento resistiu ao espectro das realidades fragmentadas urbanas. Ali mesmo, nos arredores da cidade de Mucugê, na afeição da Chapada Diamantina. Através do não-dito, o visível encontrou os olhos. Por esse motivo, outros níveis de contemplação puderam nascer livremente.

A poética do olhar nunca estaria na medida de sugerir ou criar o que a busca pelo óbvio enrijecido pudesse acarretar. Somente um olho educado pode prever o não-dito. Inteligível aos sentidos, a fundura da montanha concedeu propriedade visual para que uma estética da natureza pudesse convergir, com o pulsar desprezioso de curiosidades criativas erráticas. Cada folha tem posse do seu lugar de queda. Cada pedra que foi aterrada ao chão tem posse dos gestos da forma e das figuras com desejo de significado. O caracol. Algumas esculturas em madeiras no entorno. Seja como parte da paisagem natural, seja como consequência da composição humana. As duas atuando enquanto cartografando as rachaduras de veias vitais.

O sítio Santana, entrelaçado pela casa do mato, enreda as erupções de histeria onde concepções morais são convertidas em vicissitudes meio às intersecções das esferas não-cartografadas. Cada caminho da seca assume sua própria forma de descontinuidade. Não-traçadas. A serra pinta a tela azul estridente do céu. A fatalidade do esboço artístico projetado pelo nascimento da beleza. A perfeição de uma beleza irreproduzível. Assim como o retrato de Horacina sentada no bálsamo da terra batida, amalgamada entre a ausência do vento e a mancha do tempo. Guardiã dos abismos. Rabiscos ao pergaminho, raspando as instâncias da vida, num movimento íntimo de incorporação e exteriorização.

Perto das longínquas linhagens genealógicas jazem as feridas mais profundas. Da sua artéria mais intrínseca jaz a árvore do tempo. Desprovida de verde, porém, suspensa vigorosamente por uma gravidade mais frágil que cessa tombo quando emoldurada no visgo da fotografia. Galhos afeiçãoadas por fio-condutores com um nó. Em retirada, a mira justaposta por acessos que direcionam almas a caminhos nunca estabelecidos ou transitados.

Um museu concebido pelo mato é assim! A cena do retorno encantada através de ancestrais que foram contornados pelos muros de barro. Uma gárgula protegendo a entrada assim como ossos ressequidos em esquivo. A capela dos ancestrais. Fecho os olhos e peço permissão para adentrar. Sempre. Que os espíritos protejam aquilo que os pertencem. No interior, o arquétipo de quadros fotográficos distribuídos aos olhos curiosos. Uma bengala apoiada na compostagem geracional, assim como uma cadeirinha de madeira presa de sincronia peculiar perto do teto. A Santa Ana, com os votos da sua graça, abençoa a cabana com toda a sua glória. Reverenciamos e, humildemente, oferecemos o ajoelhar. O altar de processos demiurgos guiam os caminhos para o desconhecido e para as dimensões pouco alcançáveis da existência. Todas as santas vestem um manto sagrado. Azul para Iemanjá. Cores rajadas para as Nossas Senhoras. O terço estendido se atenta para o leve murmúrio dos milagres. A mão branca que suplica. A perpétua expectativa de recrudescência.

O *Museu do Mato* é assim! A coleção de garrafas adornadas postas no poço de concreto surrado. Outra carranca no meio do mato. Não-cartografada. O elemento do tempo reinventando os traços geracionais daqueles que já partiram desse mundo. A figura do sol em matéria de ferrugem. Extenuado de *gênesis* e memórias. Sobrevoado pelos aspectos ocultos do *cosmo*.

Nós circundamos a essência da materialidade ao andar caminhos impronunciáveis. Enquanto o ritmo estático da vida cede lugar para que o corpóreo se torne intrínseco, são os vestígios de ossos que incorporam a paisagem. Que, de certa forma, é anunciado pelos raios rasantes cujo efeito que cega permite, como desfecho, o aprimoramento de outros sentidos responsivos. “Coloca o chapéu, menina, porque o fulgor do sertão não é como o do litoral”. Esbraseia. Sentidos diversos. Assim como o pressentimento de mata queimada, as rachaduras que se formaram em mãos calejadas, o soco de um tipo de incenso de olíbano que entranham poro a seco e os raios de sol tocando a nuca, de forma tão rebelde quanto o próprio reflexo de uma ênfase à flor da pele.

Dia após dia, o *Museu do Mato* é assim! O sentido é gradualmente materializado às sensações do presente. Dos sobressaltos enraizados na sombra. No quarto canto do galo, retornamos ao centro após a visita às reminiscências de processos criativos que haviam sido recentemente moldados e aniquilados. Ambos na mesma intensidade.

Catei do chão batido e seco algumas pedras nos caminhos percorridos. Eu as escolhi da mesma forma que tesouros são eleitos no hermético da natureza selvagem. Aleatoriamente, porém, minuciosamente. Na maior parte dos casos, intuitivamente. Quando nos reestabelecemos ao caracol desenhado no chão, eu as tirei do bolso e as coloquei na sequência espiral e cíclica de círculos justapostos. Guardei uma pedra para mais tarde. Salvei uma para o

momento em que me encontraria recuada aos meus confinamentos. Guardei com a intenção de colocá-la em meu próprio altar de ancestrais que se entrelaçariam junto a relação íntima com o universo que eu havia há pouco vivenciado. O meu próprio sertão, onde eu pudesse encontrar uma forma simples de saudar os espíritos imbricados nas minhas próprias epifanias catalizadoras. Salvei uma para mais tarde e a perdi com a dissolução do vento. Ao acaso, porém, com todo sentido do mundo. Os sopros atribuem o segredo da volta. O *Museu do Mato* é assim! Num pedaço de tronco, seu nome foi gravado. Penduraram-no na cerca de farpa e inauguraram o último resquício da travessia ao infinito sublime.

Arrumei minha trouxa nas costas e me orientei para casa.

Figura 35 – “Museu do Mato”



Fonte: Arquivo da Autora (2019)

Figura 36 – “Museu do Mato”



Fonte: Arquivo da Autora (2019)

Figura 37 – “Museu do Mato”



Fonte: Arquivo da Autora (2019)

Figura 38 – “Museu do Mato”



Fonte: Arquivo da Autora (2019)

CAPÍTULO 4 – O MUSEU IMAGINÁRIO DO NORDESTE: ENTRELACANDO ARQUIVO E MEMÓRIA

4.1 – MEMÓRIA, IMAGINÁRIO E RITUAL

Se a imagem de um cortejo, em que figuram o barulho, o movimento, a cor e o eco, não nos vem à mente ao imaginarmos o *Museu Imaginário do Nordeste*, então é certo que uma imagem emoldurada e pendurada na parede também não fará jus a esse museu. Nada que esteja relacionado ao imaginário do Nordeste escape ao movimento ritualístico do corpo e às reverberações dos ecos mnemônicos das vozes, ambos em sons vibrantes e através da conexão com ritmos ancestrais, que costumam vagar pela cidade.

O *Museu Imaginário do Nordeste* ultrapassa o estado contemplativo dos corpos inertes, com o objetivo de tornar dinâmica e materializada a presença de um conteúdo desprovido de cadências cronológicas. A presença desse conteúdo perpassa o estabelecimento de uma relação performativa em um ambiente intrínseco, em que as reverberações de um corpo em movimento elevam-se a diferentes níveis de conexão e de estados de transe. O *Museu Imaginário do Nordeste* não pode ser compreendido ou tomado por não estar escondido em noções de valor ou de acumulação. Ele flui e viaja através de um fecho de luz e através da disseminação de chamas catalisadoras, geradas por onde ele passa. Ele vaga e tropeça nos degraus desconhecidos, impressos no pavimento. O *Museu Imaginário do Nordeste* não se submete a uma cartografia, à medida que viaja por caminhos indistintos e por dimensões desconhecidas pelas letras da lei.

Para adentrar a busca e os universos concomitantes de pesquisas imbricadas nas constituições do *Museu Imaginário do Nordeste*, também devemos adentrar “em ruptura e em descontinuidade, em relação aos discursos oficiais” (FARGE, 2004, p. 9, tradução nossa).¹ As rugas enterradas no semblante dos gestos. Desconhecidos. A rouquidão marcada nas afirmações da alma. Não-registradas. O passeio de traços ancestrais, impensados pela vigilância estrangeira. Não-reconhecidos. Os arquivos vindos de traços abruptamente revelados. Mais

¹ “En rupture et en discontinuité par rapport aux discours officiels”.

uma vez, desconhecidos. O Museu Imaginário do Nordeste expande-se diante da engenhosidade de múltiplas possibilidades, que visam uma elevação imaginada da sociabilidade sensorial, uma edificação imaginada feita de água calma, uma materialização imaginada feita de energia e uma experiência imaginada da vida, possibilitada pelos processos criativos de sucessivos ímpetos de ação. O *Museu Imaginário do Nordeste* funciona como um entrecruzamento, um catalisador, uma teia e um epicentro selvagem, em que as práticas remontam a memórias e evocam mudanças, com o objetivo de transmitir a presença de forma irrevogável.

A presença conspícua de afinidades e afeições temporais. Desconhecida. O tecer do espaço e a passagem do tempo, desprovidos de uma história já estabelecida. Desconhecidos. A catalisação de ondas, aceleradas pelo estímulo de vibrações vitais. Desconhecidas. Todo epicentro selvagem emana a possibilidade de continuidade. Não-traçados. As encruzilhadas, os caminhos e a imersão repentina nas águas do mar do *Museu Imaginário do Nordeste*. Desconhecidos. A memória projetando um palimpsesto gestual. Traçando o epicentro e a realidade intrínseca, em que pontos de partida perceptíveis tomam formas telúricas no presente. Palimpsestos são a justaposição da transparência. A transmissão da memória, em todos os seus prospectos, permeia as interseções do *Museu Imaginário do Nordeste*. “Em movimento como o mar” (ZUMTHOR, 1987, tradução nossa).² Não-traçado. Desconhecido.

4.1.1 – Arquitetura da Memória

“São metáforas arquitetônicas da memória o templo da fama, o teatro da memória e a biblioteca”. (BORGES apud ASSMANN, 2011, p. 171).

Os arquétipos da origem mnemônica estruturam o labirinto da solidão. Quanto mais longínqua a imagem, maior o desfoque anunciado. Os arquivos funcionam na sustentação do esqueleto que diz respeito à forma como as memórias estão vinculadas a um contexto maior, a uma instanciação de coletivos mais amplos, a uma interação partilhada dos fatos e a uma infinita permissão de retornar, de traduzir e de atualizar.

² “Mouvante comme une mer”.

Entre a linha do tempo de determinados pontos de vista e os documentos geradores de verdades se dá o remanejamento de uma memória social. Conhecidas. Traçadas. Registradas. Estabelecidas pelas letras e pelas descrições da história. O movimento recursivo das origens do arquivo. Um lugar em que nossas crenças carregam a sustentabilidade e a prova da verdade. Em outras palavras, a história se encontraria justaposta à recorrência da memória. No entanto, sem uma declaração escrita dos fatos, a identidade traduziria a volatilidade da vida diária e não a inscrição da diferença nacional. Temos que ser capazes de diferenciar uma memória individual de uma memória coletiva, cuja estrutura pertence a um tipo emprestado de lembrança.

‘Memória coletiva’ é um termo problemático, pois normalmente trata como dado (como primordial ou natural) o coletivo, que é o sujeito da memória. Mas se não há identidades naturais ou primordiais, então não é a existência (pressuposta, não problemática) da comunidade que resulta no fato de sua memória existir, pelo contrário, a memória - ou seja, representações linguisticamente mediadas (narrativas) - sobre a experiência partilhada é que de fato ajuda a forjar o coletivo capaz de lembrar. (SETH, 2020, p. 152, tradução nossa)³

A memória consiste na principal competência humana que nos une, inteligivelmente, enquanto coletivo. Ou seja, há muitas características sensoriais que nos permitem conectar e nos dão bases geracionais que, *a priori*, estabelecem um grupo de conexões e sugerem de onde viemos como indivíduos. No entanto, apenas uma construção intelectual da memória pode ser gerada por cada pessoa, à medida que ela constrói uma conexão estabelecida fora de seu próprio espaço pessoal de comunicação intuitiva e direta.

A memória inteligível, em outras palavras, consiste em uma aquisição intelectual. Ela sugere uma informação moldada na cognição linguística da memória repetitiva, tornando-se, pouco a pouco, não apenas uma informação geral produzida por nós, mas um elemento de dimensão mais ampla. Ela nos diz quem somos. Antes de podermos concordar, antes de podermos compreender a profundidade das estruturas sociais, antes mesmo de entendermos o nome que nos foi dado. Essa informação nos diz quem somos, mesmo que nos voltemos contra as pedras dos edifícios construídos antes do meu e do seu nascimento. Aprendemos quem somos e reproduzimos essa informação, até o dia em que, finalmente, nos tornamos capazes de

³ “‘Collective memory’ is a problematic term, for it usually treats as given (as primordial or natural) the collective which is the subject of memory. But if there are no natural, primordial identities, then it is not the (assumed, unproblematic) existence of the community that results in ‘it’ having a memory, but rather memory – that is, linguistically mediated representations (narratives) about shared experience, and that thus helps forge the collective that remembers.”

compreender outras profundidades e complexidades dessa reprodução do que supostamente somos.

A habilidade da memória é responsável por manter essa informação aprendida sobre quem somos. A repetição dessa informação é, eventualmente, internalizada pelos sentidos mais profundos de nosso corpo. Quando isso acontece, a informação sobre quem somos ultrapassa a linguagem, mas também passa a, lentamente, definir a reação de cada um de nossos poros. Esse é o momento individual de nosso reconhecimento enquanto sujeitos.

Segundo Benveniste (1971), quando nos tornamos capazes de processar o “Eu” ao nos referirmos à nossa própria existência, nos tornamos sujeitos. Nos tornamos capazes de imprimir e opinar a partir de uma perspectiva que é canalizada de forma única, ainda que continuemos a fazer parte do todo; que é expressa de forma única, embora continuemos a repetir o mesmo hino; que é experienciada de forma única, ainda que nos relacionemos e habitemos coletivamente.

Frequentemente, os conceitos de memória contornam o ponto de vista da lembrança, da recordação, do retorno, da lembrança e da reprodução de imaginários. No entanto, os processos de objetificação, imbricados na forma como a memória é construída, dentro dos padrões do “eu” e do “outro”, são considerados elementos cognitivos secundários. Conceitos de memória diferem, com frequência, de produções individuais e coletivas, mas, muitas vezes, não são capazes de reconhecer a agência dos sujeitos, dentro desse movimento de reconhecimento social e individual.

A capacidade de falar a partir da perspectiva do “Eu” requer que o sujeito passe por muitos níveis de reconhecimento, que são marcados tanto por imaginários interpretados da sociedade, quanto pela possibilidade (por vezes oculta) de criação de gestos de aproximação e de distanciamento. A aquisição de uma língua está vinculada – em aspectos gerais – a circunstâncias de comunicação e de transmissão. No entanto, a aquisição da linguagem está interligada a processos mais profundos de construção do sujeito, que permitirão que os indivíduos se relacionem, em diferentes níveis aparentes, com a comunidade, sugerindo, internalizando, atualizando e agindo sobre a continuidade e a descontinuidade de vidas-mundanas.

A “subjetividade” que estamos discutindo aqui é a capacidade que o falante possui de se colocar enquanto “sujeito”. Ela é definida, não pelo sentimento que todos experimentamos de sermos quem somos (esse sentimento, à medida que não pode ser tomado, é apenas um reflexo), mas pela unidade psíquica que transcende a totalidade das reais experiências que reúnem e que efetuam a permanência da consciência. (BENVENISTE, 1971, p. 224, tradução nossa)⁴

Em certo sentido, a habilidade da memória representa um laço com nosso próprio passado individual, no sentido de sabermos e de relacionarmos as atribuições que cruzaram nosso caminho. A subjetividade imbricada no fato de sermos capazes de nos postularmos, ao mesmo tempo, ultrapassa a barreira do pensamento integrado a definições herdadas que escapam e constituem a história. A possibilidade de o sujeito emergir dentro de sua agência emancipada julga novamente o pensamento herdado através de seus termos contraditórios.

Sujeitos emergentes, apoiados em um posicionamento histórico ou em genealogias mnemônicas, a partir do "eu" histórico lembrado, geram movimento dentro do processo de tornar-se aquele que, evidentemente, pode ser considerado marginalizado, fora da lei, ou mesmo autodiferenciado. Movimento em que o sujeito impede a mera ativação de fatores externos, relacionados a sua identidade. Nesse caso, a habilidade de lembrar ajuda em um processo duplo de alteração. Um que faz alterações a partir da estabilidade social e outro que faz alterações a partir do raciocínio próprio do ser.

Processos de subjetividade consistem em um processo intermitente de movimento e contradição. Ou até o movimento que dissolve a contradição em uma outra contradição diferente. Um movimento consciente, que é possibilitado pela estrutura linguística de cognição e de reconhecimento. A partir do impulso de desviar-se de todas as identidades, o sujeito teria que se tornar capaz de colocar a linguagem de lado. Caso contrário, o movimento de sucessões e desmontes sucessivos se desencadearia indefinidamente.

Ao mesmo tempo, a memória busca, por diferentes níveis de entendimento e reconhecimento, enredar-se pela duração de sua suposição. É possível que digam que a memória pode ser separada entre coletiva e individual, mas como separar as informações que experienciamos em tantas camadas complexas de construção? Por outro lado, é possível sugerir que o aprendizado e a partilha de uma memória coletiva permitem que o desconhecido se torne familiar. Como se dentro da memória coletiva, o não-familiar e os fatos propriamente ditos vivessem às margens de seus escopos imaginários, que, eventualmente, estarão fora de

⁴ “The “subjectivity” we are discussing here is the capacity of the speaker to posit himself as “subject”. It is defined not by the feeling which everyone experiences of being himself (this feeling, to the degree that it can be taken not of, is only a reflection) but as the psychic unity that transcends the totality of the actual experiences it assembles and that makes the permanence of the consciousness”.

reprodução, tornando-se, eventualmente, familiares. Quanto mais fácil de lembrar, mais familiar se torna a percepção. Quanto mais profunda a intrusão da razão, mais internalizada ela permanece. Quando a memória emerge de uma ação internalizada, a construção imagética do imaginário social e individual passa, então, a ser o elemento de produção do significado.

O fato de ideais terem um efeito recursivo na linguagem faz com que essa informação não possa ser simplesmente descartada, uma vez vivida ou compreendida. Isso se deve ao fato de pessoas pertencentes a uma comunidade (voluntariamente ou não), através da cognição e do reconhecimento da linguagem como primeira conexão, se comunicarem na direção de pressuposições cíclicas da vida. Ambos os ciclos estão imbricados em formas de instanciações que dependem de memórias e de imaginários.

Por outro lado, a memória aparece dentro dos emaranhados de manobras políticas, para manter o benefício dos privilégios em um estado de inércia, que “a partir de um passado que se tornou ‘histórico’ não se podem mais deduzir quaisquer reivindicações políticas” (ASSMANN, 2011, p. 85).

O histórico congela o passado na concretude da verdade. Ou seja, os fatos experienciados e ditados pelos mortos não podem ser questionados no presente à mão. A questão continua girando em torno da possibilidade de questionar os fatos históricos dos mortos, ou se, pelo contrário, os fatos históricos dos mortos não deveriam ser questionados, no sentido de não dar espaço a uma completa revolução da verdade. Nesse sentido, a sociedade, eventualmente, ficaria impaciente em saber a quem a história pertence, em relação à construção de uma narrativa da verdade. Ou seja, se as memórias coletivas também dizem respeito a imaginários aprendidos, é possível reproduzir certezas relacionadas a fatos que não foram rejeitados, mas que, *a priori*, foram tidos como cognição apositiva de processos educativos da subjetividade e, *a posteriori*, da confiança.

As transformações estruturais ocorridas na descrição e na lembrança da história começaram a partir de associações políticas com o objetivo de tornar autêntica a experiência de poder que, por sua vez, foi subtraída da sociedade como um todo. Ou seja, trata-se de regulações reforçadas pela legitimação monárquica, direcionadas a uma identidade coletiva de nação (ASSMANN, 2011). Quão profundamente esses processos de subjetividades, causados por essas transformações estruturais, operam na fabricação de uma subjetividade nacional, enquanto origem homogênea e partilhada da população?

A memória coletiva, assim como a memória nacional, é apreendida apenas através de seus ciclos institucionais e é mantida pela mesma reprodução presente na sociabilidade. Nesse sentido, a linguagem opera enquanto canal para a forma como as memórias contornam a vida

social diária. Por exemplo, dentro da constituição da nação em si, a estipulação de uma linguagem comum é considerada essencial para a inscrição de elementos partilhados e compreendidos entre um grande número de pessoas. A inscrição de imagens e memórias em processos de subjetividade é canalizada pela experiência da linguagem em si e por seus níveis de construção inteligível. A infinitude pertencente aos processos de acumulação da memória e sua posição dentro da passagem de estruturas espaço-temporais do conhecimento.

Na verdade, a forma como as memórias coletivas nacionais são estruturadas flutua, muito frequentemente, em função de mudanças políticas no cenário da nação, acompanhando-as. Esse fato pode ser visto de forma mais evidente em períodos marcados por governos autoritários, em que o partido no poder tende a compensar feitos triunfais com a disparidade dos obstáculos. Uma metáfora complexa, relacionada a cada uma das ideias contrárias, que dançam e balançam solidamente e terminam desaparecendo em pleno ar quando oficialmente requeridas.

A título de registro, a história e a memória posicionam-se como conceitos contrários (HALBWACHS, 1968). Mais ainda, como conceitos que tendem a emergir em diferentes direções. A memória, enquanto habilidade corpórea, pertence a uma capacidade de transmissão, que evolui em torno da instanciação local da vida e das sociabilidades genealógicas, ao passo que a história evolui para limitar o acesso a toda uma delineação de contexto, ou para apontar abstrações gerais, no sentido de definir uma gênese comum do todo.

Na maior parte do tempo, múltiplos contextos locais compõem o todo, sem, portanto, serem mencionados ou sugeridos na concepção de verdades universalizantes, permanecendo apenas suposições no interior da existência. No entanto, eles demandaram o registro, a internalização e a veiculação dessa história em desenvolvimento. Dessa forma, como nos atentamos a narrativas compostas e contadas de forma inquestionável?

Qual a função da memória coletiva nacional? Ela deve supostamente interferir e se enredar nas relações, através da estrutura comum de construção da identidade. Estruturas sobrepostas de histórias, que deveriam ser mantidas e reservadas na mesma noção de gênese. É preciso relacionar-se, no sentido de compensar os processos de subjetividade que antecipam a aceitação do ser, em detrimento do tornar-se. Identidades criadas e canalizadas pela habilidade e pelos usos involuntários da memória vinculam o trançado de quem somos, que se situam dentro da memória coletiva.

No entanto, se a modelação das memórias coletivas se tornasse parte do cenário político e fosse integrada às mudanças da agenda, quando necessário, então essas memórias teriam a mesma função, em relação a conceitos universalizantes, dentro da continuação discreta da

nação. A memória nacional é, portanto, transformada e transmutada, quando uma dominação política diferente assume o poder. Esse é o mesmo tipo de memória que recolhe a recorrência dos eventos, inscrevendo-os na ordem cronológica. Isso não apenas diz respeito ao passado, mas também ao futuro, no sentido da continuação do que se espera que aconteça.

A consciência da memória aloca e desloca construções imagéticas, baseadas em imaginários instituintes da continuidade cronológica. A memória torna-se um elemento arrancado da expectativa sobre a consciência emancipada, tendo como objetivo habitar a ambiguidade da presença.

Do ponto de vista da inscrição da narrativa, a habilidade possibilitada pela memória funciona para gerar significado, fazendo com que o tempo cronológico permaneça na mesma cadência de continuidade e de progresso. Nesse sentido, a memória está entrelaçada à contingência da identidade, em que “toda relação no passado repousa na memória” (TODOROV, 1995, p. 101, tradução nossa).⁵ Portanto, se a memória tem um papel de mediação entre o passado e o presente, entre o nascer no mundo e a atribuição da identidade, então sua manipulação opera na construção do significado em si.

A memória aparece, conseqüentemente, como recurso fundamental para a preservação da identidade. Joël Candau (1998) coloca que a preservação da identidade está intrinsecamente ligada ao trabalho da memória. Ou seja, sem a capacidade cognitiva de lembrar com quem e o que se traça uma identificação, a identidade em si não apenas não existe dentro do espectro da representação, como ela mesma se define ao caminhar. A identidade como representação da memória e a linguagem como representação dos imaginários. Ambas trabalhando em um movimento de fricção, em que delineiam e desafiam a vida diária imbricada em contextos locais, em contraposição complexa ao centro governamental. Sem a capacidade de lembrar, o sujeito estaria fadado a uma infinita espontaneidade das ações, assim como à descontinuidade e ao desmembramento de noções temporais sobre o passado e sobre o futuro.

A subjetividade dependeria, exclusivamente, do presente à mão. Ao mesmo tempo, ela se formaria em associação com “a memória do gesto” e dos movimentos reproduzidos e reconhecidos instintivamente, dentro do movimento de um gesto que já foi performado infinitas vezes (CANDAU, 1998, tradução nossa).⁶ A vida seria, então, sobre ciclos intermitentes de surgimento e de desaparecimento.

Assmann (2011) reflete sobre duas categorias de memória: a habitada, que pertence a instituições, a grupos e a indivíduos, ao mesmo tempo que representa um intermediário de valor

⁵ “Tout rapport au passé repose sur la mémoire”.

⁶ “La mémoire du geste”.

e é processada em uma ação seletiva de lembrar e esquecer; e a inabitada, que não tem um portador, que funciona para manter tudo aquilo que separa o passado, o presente e o futuro, operando na investigação da verdade, desprovida de valor. No entanto, independente do fato de a memória inabitada corresponder ou não às especificidades da história, ainda há um elemento responsável pela ambiguidade relacionada ao lugar onde a memória inabitada foi fomentada, o lugar onde habita a consciência coletiva.

Como resultado, é possível compreender que uma memória coletiva, a memória que define quem somos dentro das *gênesis*, é mantida afastada de questionamentos e investigações. Ou, principalmente, afastada da atualização social. O que significaria para as nações se a memória fosse tornada pública e, em seu ponto de criação, acessível? Como a materialidade da forma como as memórias nacionais coletivas são organizadas e categorizadas afetaria o significado universalizante e identitário da vida?

O produto dessa geração é traduzido pela criação de arquivos, que servem ao propósito da continuação nacional, mas não são realmente acessíveis ao conhecimento público. Arquivos, em seu significado último, consistem em máscaras fabricadas, que operam no sentido de tornar flutuantes a falta de palavras e o medo. A criação de arquivos como documentos confiáveis mascara a vulnerabilidade da memória. Se não é confiável, o surgimento da memória recai sobre os domínios de um conteúdo vulnerável, que, em parte, pode ser contado e, em parte, deveria habitar o limiar da ambiguidade. Por outro lado, quando fora de um lugar vulnerável da ação, a memória poderia trazer o benefício da perspectiva, em que a veracidade de um gesto suplantaria a crença na existência da verdade.

Tudo que é memória flutua no ar, passível de ser reconstruído através de suas infinitas pressuposições de traços. Se a memória é a arquitetura imbricada na cognição linguística, como ela se relaciona com a representação dos fatos? Fatos que não existem mais na materialidade, mas através da possibilidade de depoimentos, de narrativas e de testemunhos das formas padronizadas e exclusivas de estratégias institucionais, operando na homogeneização da vida e dos contextos espaço-temporais.

Tudo que a memória traz tende a se dissipar em pleno ar, pois a experiência não deveria anular a justiça presente nas letras da lei. Por outro lado, a justiça só existiria através de uma forma infinita de discordância e de fricção. Se a memória pudesse ser emancipada da alienação dos arquivos, a sociabilidade política estaria fadada ao desaparecimento. O “eu” emergiria em meio a uma propriedade própria de performance, ligada à veracidade dos contextos a que realmente estão correlacionadas.

Quando a arquitetura estrutural de uma memória partilhada é usada para moldar uma sequência histórica, a composição dos eventos dentro do coletivo torna-se parte tanto da instituição quanto do desenvolvimento cognitivo dos processos de subjetividade conectados à construção. Ou seja, aquilo que é conhecido como memória partilhada inclui uma construção narrativa da evolução dos eventos e das pessoas, que se tornará parte de uma história oficial. Arquivada, documentada, escrita. Modificações podem ser feitas somente dentro de um acesso autorizado a tal desenvolvimento e apenas se integradas a uma comissão de legitimação.

Ao mesmo tempo, uma vez inscrita na descrição das narrativas, essa memória oficial irá compor cada instância da vida diária e das alianças geopolíticas, ditadas no processo de persuasão e transmissão de um conhecimento comum. Ela consiste na perversão de moldar aquilo que, supostamente, está contido no lugar comum dos imaginários.

As memórias percebidas como comuns também podem incluir uma gama de imaginários imagéticos, que compõem a construção de imaginários instituintes, imbricados na constituição da nação. A perversão de tais memórias depende da vulnerabilidade a que a sociabilidade se sobrepõe. Por um lado, compelindo e confiando em um mesmo imaginário de evolução, de continuação e de sucessão. E por outro, contradizendo e induzindo ações de “bricolagem” para atender às expectativas da nação partilhada.

Mesmo quando é fruto de um processo involuntário, como a demarcação de terras associada à preservação da identidade e a atividades identitárias. Não há testemunhos ou possibilidade de confirmação correlacionados ao passado dos mortos, apenas a confiança de que aquilo que foi registrado realmente representa o que foi e o que passou. História é representação. Memória coletiva é representação. Portanto, a representação em si delinea aquilo que é exposto como confiável, dentro do lugar comum da nação.

Ambas, memória coletiva e histórica, aceitam os ditames da ausência, pois a confiança é o que torna as narrativas possível, não necessariamente a vivência da experiência em si. Nesse sentido, no desenvolvimento de narrativas históricas, a representação depende da ausência do todo, fazendo com que a experiência política do novo possa funcionar como representação da verdade. Por outro lado, a veracidade da experiência depende da associação, da representação, assim como da aproximação de realidades. A história é sobre a ausência do todo que dita sua continuação. O aspecto relacional, atribuído à experiência histórica de uma nação, reflete sobre a sensação do todo, desprovida de solidão. Ele contextualiza o sujeito dentro da reunião de lugares comuns partilhados. Ao mesmo tempo, nossas representações do presente estão intrinsecamente imbricadas na mentalidade que canaliza o conhecimento e no momento político da negociação das recorrências. Como coloca Jacques Le Goff:

A Memória, de onde sorve a história que a alimenta por sua vez, busca salvar o passado apenas para servir ao presente e ao futuro. Fazamos de maneira que a memória coletiva esteja a serviço da emancipação e não a serviço dos homens. (LE GOFF, 1988, p. 177, tradução nossa)⁷

O que Le Goff sugere aponta para o limiar das brechas que separam a emancipação coletiva da captura voluntária do todo, através de manobras políticas culpadas pelo emaranhado da história e da memória partilhada. Se a consciência dessas brechas funcionasse para um movimento de emancipação social, a memória coletiva representaria então um elemento não-alienante de descontinuidade, em que sujeitos seriam capazes de se engajar na transmissão da memória coletiva, imbricada em uma experiência partilhada.

A arquitetura da acumulação e da categorização da memória dita a continuação do conhecimento em si, no sentido de assegurar o governo nacional. Mas, e se a memória operasse em uma performance de camadas de palimpsestos dos gestos e dos ecos, que canalizasse e ultrapassasse a ambiguidade da linguagem e da confiança, em processos inevitáveis de subjetividades emancipadas e desejadas? O acesso à memória coletiva abre uma brecha de veracidades das feridas e de exposição do trauma, em que eles poderiam ser tratados com respeito e associados ao amor. Fora da solidão. Fora da vulnerabilidade. Fora do medo.

4.1.2 – Memória nas Performances Palimpsésticas

Que de sang dans ma mémoire ! Dans ma mémoire sont de lagunes. Elles sont couvertes de têtes de morts. Elles ne sont pas couvertes de nénuphars. Dans ma mémoire sont de lagunes. Sur leurs rives ne sont pas étendus des pagnes de femmes. Ma mémoire est entourée de sang. Ma mémoire a as ceinture de cadavres ! et mitraille de barils de rhum génialement arrosant nos révoltes ignobles, pâmoisons d'yeux doux d'avoir lampé la liberté féroce. (CÉSAIRE, 1983).

⁷ “La mémoire, où puise l’histoire qui l’alimente à son tour, ne cherche à sauver le passé que pour servir au présent et à l’avenir. Faisons-en sorte que la mémoire collective serve à la libération e non à l’asservissement des hommes”.

Ao mesmo tempo, a institucionalização dos ritos e dos rituais aniquila e ultrapassa a manutenção de práticas sociais que sempre estiveram em voga, através de um sistema de reconhecimento do tempo. Esse último compreende que nenhum corpo em performance de ações repetidas – maneiras, gestos, etiquetas, linguagem, cerimônias e rituais, incluindo receitas e modos de cozinhar – opera na transmissão da informação (LUCAS, 2005, p. 78).

Nesse sentido, a informação contida na prática social enfrentará o reconhecimento do passado e as expectativas de futuro, através de uma intenção de recorrência, por meio de uma situação vivida a outra.

É possível traçar a progressão evolutiva do comportamento ritualístico, a partir do surgimento da formalização e através da coordenação de um comportamento comunicativo formalizado e de sequências de comportamentos ritualísticos, para a conceptualização de tais sequências e para a atribuição de seus símbolos pelo homem. (SCHESCHNER, 1986, p. 353, tradução nossa)⁸

Portanto, a conceptualização dos rituais, feita para incorporar a institucionalização dos ciclos da comunidade, sugere que essas atualizações sucessivas permaneçam apenas como meras contingências de práticas e hábitos. Ela não permite outras alterações nas regulações que condicionam a memória coletiva, experienciada e relacionada ao presente à mão.

A institucionalização dos rituais, em que a memória se desprende de identidades condicionadas pelo pensamento herdado, aniquila, conseqüentemente, o movimento que traça as contradições. Ao distanciar-se da possibilidade de mudança, a partir da atualização promovida pelas práticas dos rituais, o processo de institucionalização reduz a performance ritualística à experiência individual, ao invés de operar como uma cena capaz de gerar significados recursivos.

Como mencionado no capítulo acima, a performance ritualística consiste em uma das razões pelas quais Beatriz Nascimento reconhece o corpo como uma primavera de arquivos sociais, que não pode ser investigada ou desintegrada sem uma consciência evidente da informação produzida e contida no corpo (NASCIMENTO *apud* RATTS, 2006). Não-traçado. Desconhecido. Mas registrado no pulso de cada veia e na circulação do sangue que imerge o ser. *Que de sang dans la mémoire!* Mesmo um corpo mutilado e espalhado ainda é capaz de atualizar a transmissão da informação, ao incorporar estratégias de codificação, de fuga e de desvio, apenas para revelar o segredo, dentro de um contexto de entendimento mútuo.

⁸ “One may trace the evolutionary progression of ritual behavior from the emergence of formalization through the coordination of formalized communicative behavior and sequences of ritual behavior to the conceptualization of such sequences and the assignment of symbols to them by man”.

A recorrência dos ciclos, dentro da cadência e da reação do corpo, promove a mediação da informação, através das circunstâncias espaço-temporais de camadas de palimpsestos do conhecimento. Essa mediação, imbricada nos ciclos através da performance do corpo, transmite a informação através do estabelecimento de relações, de expressões e de práticas do conhecimento intuitivo e geracional. Seus efeitos no coletivo contornam o movimento recursivo da luz, queimando e iluminando os caminhos da sobrevivência, assim como das estratégias de pertencimento.

A mediação de elementos mnemônicos nos rituais restaura e atualiza a continuação da vida em comunidade e sua resistência contra o perecimento do tempo, no sentido de emboscar conflitos espaciais de matéria. Apenas um pedaço de matéria possui seu próprio lugar de existência. Mas como é possível que, em meio aos pulsos do corpo, camadas de gestos e ecos de palimpsestos se transmutem e comutem, através das reverberações das instâncias da vida diária? Como tantas camadas de dimensões de palimpsestos podem habitar o limiar da memória e da reminiscência? A performance de rituais remonta a extensões espaço-temporais ilimitadas de labirintos de palimpsestos. Assim como a espaços de transe.

Através de estratégias de acumulação da memória, o estado trabalha na institucionalização dos rituais, que consistem em um mecanismo de captura do mundo imaterial da experiência do transe e do divino, transformando-os em *commodity* (nacional). Da mesma forma que as instituições também operam com base na acumulação do capital e na manutenção do privilégio, elas gravitam em torno de cada instanciação da vida, com o objetivo de manter essas expressões dentro das condições das letras da lei. Quando os rituais se tornam parte das instituições, esse modo de expressão recai sobre as regulações encarregadas de controlar suas consequências.

Como explica Muniz Sodré, a experiência nagô do ritual sagrado abre espaço para a atualização da continuação da vida. Ao fazê-lo, os rituais reforçam as metáforas da memória e dos ciclos mnemônicos que constituem o ser. A memória pode ser tanto a habilidade de preservar, quanto de reforçar a capacidade de transformar e trazer a mudança, especialmente em relação à experiência imaterial dos rituais, que se sobrepõe aos traços palimpsestos existentes na justaposição do conhecimento espaço-temporal. Nesse sentido, para desvelar traços palimpsésticos, a partir de uma investigação profunda da memória, metáforas de escavações arqueológicas criam formas imagéticas de pesquisa e a possibilidade de reinvenção de diferentes maneiras de ver e de posicionar perspectivas de observação diversas.

A imagem da escavação arqueológica, tal como a de um palimpsesto, introduz na teoria da memória a categoria de profundidade. Com profundidade associa-se um modelo espacial de memória, que vincula o espaço não com a capacidade de armazenamento e ordenação, mas com inacessibilidade e indisponibilidade. (ASSMANN, 2011, p. 175).

Ao mesmo tempo, rituais apontam, não para a continuação da cronologia e da construção avaliativa da sociedade, mas para a compleição dos ciclos, onde reside a ação desmedida da atuação performativa, em meio a expressões de imagens maculadas. Nesse sentido, a memória dá suporte ao que nomeamos e ao que reconhecemos, a partir da consumação da arte que, ao mesmo tempo, funciona como atualização da memória em novas possibilidades de ser e de sentir, através de processos de impedimento e de desestabilização.

As brechas abertas pelo movimento catártico da performance anunciam a persistência da memória em expandir, transformar, atualizar e gerar movimento. Em tais circunstâncias, “a irrupção da sensação da memória é acompanhada pela sensação de um corpo que nos sobrecarrega e se torna signo de nossa própria incompletude” (CANDAUI, 2005, p. 30, tradução nossa).⁹

Embora a identidade e os processos de constituição do sujeito estejam intrinsecamente conectados à permanência e às arquiteturas da memória, a experiência sensorial do corpo sobrecarrega a produção do movimento, não na manutenção, mas na abertura de subvariedades de possibilidades.

O elemento imbricado e sanguíneo, ligado à instância da memória, atravessa os traços palimpsestos da vida, com o objetivo de reconhecer o surgimento da morte como único lugar comum partilhado da história. Aqueles que partilharam a experiência sanguínea da memória recuam diante desse lugar comum da representação, na direção da luta contra o trauma, que pode ser enterrado nos oceanos e oceanos do esquecimento, uma vez que não há espaço para a ruptura que conforma a retirada das peças pertencentes ao todo. Feridas e cicatrizes tornam-se meros traços do movimento, da sensação e “do fluxo inexorável do tempo” (CANDAUI, 2005, p. 30, tradução nossa).¹⁰ É intrínseco à experiência do ser o fato de pertencermos ao corpo. Também é intrínseca a conexão vital de sujeitos cujas trajetórias são partilhadas.

A transmissão performativa da experiência partilhada contorna e se justapõe à produção da memória. Ao mesmo tempo, o ritmo das performances aproxima-se e distancia-se das percepções espaço-temporais da vida. A transmissão da memória traduz o movimento

⁹ “L’irruption de la sensation dans la mémoire est accompagnée de celle d’un corps qui nous accable et devient alors le signe de notre incomplétude”.

¹⁰ “L’écoulement inexorable du temps”.

relacionado à forma como os traços palimpsestos se entrelaçam à construção das relações e à capacidade de realização de conexões.

As feridas partilhadas através da experiência performativa da memória estão presentes nos processos de estar juntos, de cura e de superação do trauma. É a memória que mantém o trauma dentro das inscrições do corpo. E é a habilidade da memória que tece as camadas da experiência, nas profundezas dos traços palimpsestos acordados a partir do reconhecimento de quem somos. Nesse sentido, essa memória coletiva partilhada vem de um lugar de cura, propiciado por rituais sagrados de realização e de performance ritualística dos corpos, em meio aos caminhos do desconhecido e, frequentemente, em meio a *gênesis* indesejadas. *Ma mémoire est entourée de sang.*

A *gênesis*, dentro da partilha da vida diária, começa e termina na infinitude do momento que vibra e sussurra para sobreviver. A *gênesis* da vida consiste em um processo cíclico, que envolve a atualização e a habilidade da memória e dos movimentos mnemônicos de traduzir a possibilidade de continuação que reinscreve seu pulso. Quando confundida com a identidade, a memória passa a ter um papel ambíguo de perversidade, que gera tanto estabilidade de *status* sociais, quanto manobras políticas destinadas à sua manutenção. Por outro lado, a memória que partilha seu caminho genealógico com a experiência recupera sua estrutura através e fora do escopo da linguagem cognitiva.

Trata-se de ser capaz de traduzir a transmissão do conhecimento para a vida mnemônica, que reconhece os níveis de risco e os níveis de sobrevivência. Seguindo os traços palimpsestos da experiência, a habilidade da memória traduz as feridas e as cicatrizes de um corpo em pulsos geracionais e ancestrais, assim como em um conhecimento intuitivo, que se torna uma gama de estratégias de ser e de sentir de outra forma, de múltiplas formas.

Quando o artista Paulo Nazareth, em ocasião de sua participação na 3^a *Bienal da Bahia*, andou pela cidade de Salvador, ele atingiu um entendimento complexo dos traços palimpsestos associados a seu próprio movimento mnemônico ancestral. Sua trajetória através das ruínas e dos traços da cidade combina a performance ritualística do corpo com o movimento de camadas de palimpsestos espaço-temporais do transe. O artista abraça a mácula do presente à mão quando, em meio a circunstâncias de espontaneidade e de participação, ele evoca a consciência de que cada uma dessas questões está relacionada à agência do traço. Essa evidência leva aos escopos da memória que lidam com as expectativas do ser. Segundo a perspectiva de Nazareth, aquilo que emerge da espontaneidade e do movimento performativo da rua integra parte da expressão artística inscrita na consciência das reverberações sensoriais que ultrapassam a inércia. O artista abraça os elementos que a rua toma como presença. Sua experiência é

reforçada e agregada pela aceitação da alteridade em perspectiva, abordando os processos de maneira a respeitar a subjetividade partilhada. A trocar energia e a impedir a estabilidade de associações mnemônicas com a identidade.

A transmissão promovida pelo deslocamento do corpo pelas ruínas da cidade traz a confiança de que os traços palimpsestos guiarão a experiência do elevar das vozes, sem a fala, da revelação da diferença, sem a contradição, do aumento do risco, sem o terrorismo e do revelar dos buracos de espreita, sem dissimulação. O movimento do artista pressupõe a tarefa de conscientizar-se do reconhecimento ancestral, propiciado pela transmissão genealógica do conhecimento e pelo significado que gera sensibilidade. A comunicação ativa e reativa e a comutação do corpo buscam uma perspectiva performativa em que será efetuada a conscientização, a partir de uma compreensão mnemônica coletiva. O *status* social é substituído por possibilidades de integração. O risco é substituído pela aventura da experiência de estar vivo e da capacidade de partilhar. O pensamento é substituído pela escuta dos sons e pelo toque sensorial do sol escaldante. O artista domina a identidade com o objetivo de atravessar os estigmas da antiestrutura do ser. A mácula da poeira trinchanto certezas. Nada passa despercebido, tudo é envolvido nos traços de camadas mnemônicas de palimpsestos, que serão experienciadas, construídas, enfrentadas e confiadas à presença, embora a experiência em si passe a ser inscrita como uma ferida de mais uma passagem do tempo. Elas perecem através da ação, são revelações indômitas da acumulação da memória.

As arquiteturas da memória institucional tornam público o conhecimento responsável pela manutenção das regulações e das letras da lei, assim como um sentido abstrato de pertencimento a uma gênese coletiva, que responde a desenvolvimentos imediatos maiores que aqueles conferidos por elas no passado. Elas consistem em um efeito abstrato, relacionado à percepção de que a habilidade da memória opera na direção do progresso. Ao mesmo tempo que a percepção política da memória aponta para uma temporalidade passada, “o conhecimento é baseado em percepções que são transformadas em memória” (FABIAN, 2002, p. 177, tradução nossa).¹¹

Essa é a razão pela qual o padrão narrativo da história clama pela não interferência ou por elementos de não-privilégio da responsabilidade. Se narrativas históricas, no uso da memória como suporte imaterial da prova, admitem uma escrita de perspectiva, então sua credibilidade torna-se vulnerável, no sentido de que suas pautas são orientadas por investigações agenciadas. Além disso, quando as instituições tentam cercar os rituais com as

¹¹ “Knowledge is based on perceptions that are transformed into memory”.

mesmas regulações do estado, o propósito de atualização social, gerado por esse processo de reconhecimento, oculta o ponto de vista da criação. No entanto, mesmo quando dissolvida pelo engolfamento das instituições, a performance ritualística, na presença de estados de transe, leva a representação a uma possibilidade sensorial de pertencimento, a uma experiência que é tanto partilhada quanto reinventada por uma produção coletiva da memória simbólica.

4.1.3 – Imaginário e Memória no Museu do Nordeste

O *Museu Imaginário do Nordeste* consiste em uma declaração, um grito por liberdade, um gesto de vida em todas as suas profundidades e complexidades. Desprovido talvez de forma ou de conteúdo, em seu estágio embrionário de pensamento, ele é pleno de vozes ecoantes, que emergem do chão de terra batida. O *Museu Imaginário do Nordeste* consiste, primeiro e principalmente, na veracidade do ser, do sentir, do expressar, do cantar e do performar do corpo ancestral da comunalidade, do pertencimento. A materialização visual desse museu depende da mediação entre os imaginários, os arquivos (pessoais e públicos) e a memória, vinculada à forma como eles funcionam dentro da agência e dos corpos internalizados em contextos imbricados.

Embora a agência transmita um elemento emancipatório para ações individuais e coletivas relacionadas ao pensar e ao escrever, ela ainda é mediada pelo entrelaçamento dos imaginários e das memórias vindas de uma miríade de fontes de realização, acrescidas de múltiplos processos cognitivos de objetificação. No entanto, o aforismo da emancipação deu lugar à investigação da identidade em si (ASSMANN, 2011).

A questão pode trazer mais camadas profundas, direcionadas a reflexões sobre a definição da identidade. Ao mesmo tempo, a emancipação pode ser impulsionada pela agitação social, com o intuito de possibilitar mudanças de *status* sociais, sendo capaz, por outro lado, de congelar identidades espaço-temporais no reverso da materialidade. Esse elemento de imobilidade e inércia se quebra e cai em contradição, quando processos contínuos de objetificação e perecimento estão em andamento. Tudo aquilo que se situa na fixidez da vida tem o potencial de se dissipar em pleno ar e decair, através do consumo da vida pela saturação de elementos imateriais vigentes.

Toda vez que um processo de subjetividade é instituído, o processo cognitivo de formação do sujeito, através de uma identificação que é percebida naquele que o sujeito se torna, passa por uma miríade de inscrições institucionais e contextuais de elementos culturais, de arquivo, mnemônicos, gestuais e genealógicos. A memória, nesse caso, tem um papel essencial de suporte imaterial e de substanciação, ao longo de todo o processo de objetificação e, conseqüentemente, de captura da sociabilidade.

No início desse processo, o sujeito tem uma participação sutil ou passiva no mecanismo do tornar-se, decorrente de um desenvolvimento linguístico cognitivo, como explica Benveniste (1971). Dessa forma, a função da memória coletiva opera no sentido de forjar uma experiência comum e partilhada de identidade, que está imbricada nos imaginários instituintes de nação e é consequência das fricções e contradições justapostas por essas memórias coletivas, dentro das práticas de predominância de expectativas do “eu” e em projeções da alteridade, assim como em muitas camadas complexas de autoinvenção e alterinvenção, intermitentemente.

Não obstante, a construção imagética e linguística dos imaginários e das memórias não consiste em um resultado, em um produto restrito à experiência do Nordeste, enquanto experiência partilhada, mas em um lugar que constitui sua força vital e seus princípios, antes de tudo. A memória pode ser verdadeiramente partilhada apenas nas vidas-mundanas da iminência local. Pois, naquele que chamamos coletivo, há uma parcela enorme de imaginários e de memórias instituídas como tal, tanto pela ação de trabalhar com arquivos, quanto pela atualização de desenvolvimentos vividos e futuros.

A experiência do Nordeste enquanto região pode ser tanto a construção de um raciocínio coletivo, quanto a experiência que emerge dessa construção, através do suporte da linguagem e de imagens que remontam ao ponto de origem dos elementos de acumulação e das negociações geopolíticas, ou seja, à gênese da nação.

A memória não existe enquanto plano cronológico comum, mas como contexto inscrito em uma linguagem e em imagens cognitivas que estão atreladas à instanciação geopolítica e cultural dos conceitos, tidos como verdadeiras dimensões espaço-temporais e do presente à mão. No entanto, uma vez inscrita no processo das subjetividades, o papel da memória partilhada se dissipa em meio ao lugar comum da existência. Marcada pela consciência sucessiva da nação em que o sujeito é contextualizado. A partir do processo cognitivo em diante, a consciência de uma memória partilhada torna-se parte do imaginário do sujeito, adicionando elementos identitários que irão, diante desse escopo, determinar um passado comum, dentro da evolução da nação. A história da nação torna-se, portanto, a história partilhada de seus sujeitos. Especialmente a história associada à ausência da sociabilidade,

acrescida da repercussão de testemunhos. Incapaz de questionar as origens relacionadas à percepção da verdade, a história torna-se, para o conhecimento ocidental, a mais confiável narrativa da civilização enquanto evolução social.

Portanto, o museu histórico do Nordeste faz referência a metáforas da memória, construídas em torno da ideia de Nordeste e inseridas em suas imagens e identidades já reconhecidas (ASSMANN, 2011). Os processos de subjetividade irão, conseqüentemente, contornar as expectativas sobre as noções resultantes dessa ideia e não da experiência individual em si. A memória, nesse sentido, recai sobre um movimento de contradição, que gradualmente incorpora e forja a coerência da sociabilidade. Maurice Halbwachs compreende que

Levo comigo uma bagagem de lembranças históricas, que posso aumentar através da conversa ou da leitura. Mas essa é uma memória emprestada e que não é a minha. Dentro do pensamento nacional, esses eventos deixaram um traço profundo, não apenas porque as instituições foram modificadas, mas porque a tradição subsiste de maneira muito viva nessa ou naquela região do grupo, do partido político, da província, da classe profissional, ou até dentro de uma ou outra família e em certos homens que conheceram pessoalmente suas testemunhas. Para mim, trata-se de noções, de símbolos; eles são representados para mim sob uma forma mais ou menos popular; eu posso imaginá-los; é bastante impossível que me lembre deles. De acordo com parte de minha personalidade, estou engajado nesse grupo, de maneira que nada do que se produz, mesmo que eu não faça parte, absolutamente nada do que o preocupou e o transformou antes de minha entrada, me é completamente estranho. Mas se eu quisesse reconstituir em toda sua integridade a lembrança de tal evento, seria necessário que eu abordasse todas as reproduções deformadas e parciais de que ela é objeto, entre todos os membros do grupo. Ao contrário, minhas lembranças pessoais são completamente minhas, completamente minhas. (HALSBWACHS, 1968, p. 37, tradução nossa)¹²

A afirmação de Halbwachs remonta a uma relação em que sujeitos pertencentes a uma comunidade, um grupo, uma região e a uma nação, alcançam o significado presente em camadas de imaginários complexos, que contornam a atividade dos conceitos. Esses últimos rodam a possibilidade de enquadrar a percepção diária do tempo em labirintos de estruturas sobrepostas. A memória emprestada não representa o movimento do sujeito em sua busca por significado, mas a forma como a construção da nação depende de seus sujeitos para aprender e reproduzir

¹² “Je porte avec moi un bagage de souvenir historiques, que je peux augmenter par la conversation ou par la lecture. Mais c’est là une mémoire empruntée et qui n’est pas la mienne. Dans la pensée nationale, ces événements ont laissé une trace profonde, non seulement par ce que les institutions en ont été modifiées, mais par ce que la tradition en subsiste très vivante dans telle ou telle région du groupe, parti politique, province, classe professionnelle ou même dans telle ou telle famille et chez certains hommes qui en ont été connu personnellement les témoins. Pour moi, ces sont des notions, des symboles ; ils se représentent à moi sous une forme plus ou moins populaire ; je peux les imaginer ; il m’est bien impossible de m’en souvenir. Par une partie de ma personnalité, je suis engagé dans le groupe, en sorte que rien de ce qu’y se produit, tant que j’en fais partie, rien même de ce qui l’a préoccupée et transformé avant que je n’y entre, ne m’est complètement étranger. Mais si je voulais reconstituer en son intégrité le souvenir d’un tel événement, il faudrait que je rapproche toutes les reproductions déformées et partielles dont il est l’objet parmi tous les membres du groupe. Au contraire, mes souvenirs personnels sont tout entiers à moi, tout entiers en moi”.

as mesmas associações aprendidas e partilhadas. A memória emprestada conforma a fabricação das origens, na qual os sujeitos são empurrados para a contradição de ter que diferenciar os ciclos da vida diária, da divisão cronológica do tempo.

Ao mesmo tempo, o museu do Nordeste, como projetado nessa pesquisa, consiste na coleta de testemunhos, através de encontros e conversas com os participantes da bienal, como artistas, curadores, produtores, mediadores entre outros.

Essa pesquisa foi possível apenas graças à qualidade desses encontros e à vontade mostrada pelas pessoas de partilhar suas experiências na reinvenção da 3ª Bienal, para além das estruturas de dominância, mas dentro das possibilidades do diálogo. Durante esses diálogos, não lancei mão de nenhuma estratégia específica ou de listas lineares de questões. Meus questionamentos foram dirigidos ao entendimento sobre como cada uma dessas pessoas experienciou sua participação e se comprometeu com o evento. No entanto, houve uma questão específica – que guiou as ações da bienal e o *Museu Imaginário do Nordeste: É tudo Nordeste?* – que acompanharia minha curiosidade durante todos os meus diálogos. Como artistas, curadores e produtores se relacionaram com a principal questão do evento? Mais que isso, para além da bienal em si, como essa questão foi percebida, imaginada, descrita ou explorada? Minhas expectativas giravam em torno da multiplicidade de percepções que emergiriam dessas respostas. Ao mesmo tempo, como tinha certeza que ninguém seria capaz de responder a essa questão de forma equiparável, imaginei que a multiplicidade gerada por esse questionamento pudesse abrir caminho para a ideia do significado do termo “Nordeste” em sua atualização de percepção em movimento. Além disso, como as genealogias, as cartografias e as designações intelectuais do termo poderiam guiar os imaginários, na ânsia de serem aplicados em trabalhos e investigações performativas?

Ademais, o exercício de falar sobre as percepções, sobre um conceito concebido – nesse caso, associado à ideia de Nordeste – está relacionado a um conglomerado de múltiplos níveis de possibilidades, envolvendo o advento do diálogo, das consequências, dos efeitos e das apreciações generativas. Cada pessoa ativa a habilidade relacionada à memória coletiva investigativa que, de alguma forma, justapõe o objeto ou o termo em si. Por exemplo, quando alguém é perguntado sobre o Nordeste, a resposta envolverá as possibilidades de definição de miríades de sensações e abstrações sensoriais, que ativam uma espécie de verdade sobre a ideia.

Dentre os elementos que surgem para guiar a ativação dessa espécie de verdade, a memória coletiva, enquanto construção institucional, emerge como referência fundamental, que pode ser confirmada ou descartada ao longo do discurso do interlocutor. É possível dizer, portanto, que o conceito alinhado ao *Museu Imaginário do Nordeste* corresponde à criação de

uma ponte com a ideia instituída, preconcebida e previamente construída de todos os significados relativos a elementos como: o imaginário, o museu e o nordeste. Essa correspondência diz respeito à ativação da memória coletiva (nacional), em constante construção e reprodução e relacionada a imaginários instituídos operando em um sub-nível, assim como ao imperativo extrínseco e impermeável de identidades materiais.

O movimento intelectual que segue esses questionamentos procurará atingir a multiplicidade. Ou seja, o movimento implantado na antítese de qualquer ideia ou identidade solidificada na construção do “eu”. Ao mesmo tempo, a antítese opera e justapõe, em uma estratégia consciente ou inconsciente de poluição, mácula, tintura e putrefação, qualquer busca pela tentativa de congelar ou enrijecer qualquer pulsação.

Não obstante, o conceito atribuído ao *Museu Imaginário do Nordeste*, em si, existe apenas através de seu caráter reprodutivo viável, em confluência com sensações, definições e percepções expressivas, manufaturadas como elementos do conhecimento. No entanto, o tipo de verdade buscada, em relação à ideia de Nordeste, existe apenas se imbricada na habilidade da memória, da linguagem e dos imaginários evocados com o objetivo de conciliar fragmentações de uma veracidade partilhada.

Na perspectiva da realidade institucional, é possível lidar com o Nordeste com base em uma percepção regional e cultural de recorrência cognitiva. Na realidade – ou dentro da veracidade do ser –, o conceito de Nordeste pode vir a ser apenas uma abstração, que existe apenas através de um imaginário partilhado e construído. Além disso, se o Museu do Nordeste é constituído por noções contraditórias da verdade – por um lado, institucionalmente inscritas e, por outro, imaginadas e reproduzidas de forma abstrata – de que forma a veracidade do ser e do sentir contribui para a construção do conhecimento?

Por exemplo, a habilidade de transmissão pela oralidade reconhece as memórias através do movimento e da percepção e não de uma tentativa comunicativa confiável de ditar a verdade. Ou seja, tem-se uma conexão espaço-temporal, materializada e experienciada no presente à mão, ao invés de uma referência cronológica a linhas de sucessão, em que apenas a experiência de poucos é tomada como certa. Nesse sentido, a multiplicidade, gerada por vozes que emergem do movimento de transmissão oral da memória, leva em conta elementos que são alienígenas às construções institucionais da sociedade: o timbre e o canal único de cada voz emergem da reinvenção e da atualização mnemônica dos traços e das trocas de conhecimento, através da experiência relacionada à veracidade do ser, em meio à complexidade das camadas de palimpsestos.

Finalmente, é possível que os questionamentos envolvendo a investigação daquilo que constitui o *Museu Imaginário do Nordeste* sejam respondidos de alguma forma? E quanto à interpelação que dá nome à 3ª *Bienal da Bahia* “É tudo Nordeste?”? Será que essas questões podem ser respondidas sem comprometer aquilo que pensamos sobre quem somos, em termos relativos e gerais?

Portanto, para tecer discussões, dentro dos domínios da veracidade dialética do ser e do sentir, eu proponho um exercício complexo, que funcionará como um mecanismo de decodificação e de desmembramento da essência do ser, em uma miríade de conexões de palimpsestos. O movimento de, intermitentemente, rabiscar um pergaminho, atribuindo-lhe coerência. A confiança imbricada nos traços da existência permite a ativação das memórias, dos imaginários e da identidade, não no sentido de essencializar a vida, mas para servir como suporte imaterial e cognitivo da expressão, da comunicação e da transmissão. Logo, da força para aceitar gestos, vozes, declarações e performances, assim como a trajetória do corpo, em camadas de entendimento e internalização das experiências. Trata-se de reforçar as contradições da vida, com o objetivo de confiar no movimento que as dissolve. De habitar as circunstâncias relacionais, vindas do fato de estarmos juntos, e tudo aquilo que será gerado a partir desse repertório. De permitir a comunicação ancestral, em seu processo de gerar atualizações de significado, de interpelação e de entrelaçamento da experiência. A trajetória do corpo se justapõe a forças divinas e vitais do conhecimento, construindo caminhos imbricados nos ciclos da gênese.

O presente à mão, não enquanto continuidade de uma evolução cronológica e sucessiva da história, mas como ponto de vista de uma *gênese* intermitente, que se move em ciclos espirais circulares, desprovidos de conclusão. Os processos de subjetividade sobrecarregam, transbordam, curam e partilham, antes de tornarem-se parte do todo. O *Museu Imaginário do Nordeste*, diante da incompletude das ruínas, diante do desenvolvimento embrionário da vida.

4.2 – ENTRELAÇANDO ARQUIVO E MEMÓRIA

O campo dos arquivos transborda em palimpsestos de temporalidades múltiplas, sem que haja um questionamento a partir da perspectiva desses múltiplos. Excepcionalmente, durante a 3ª *Bienal da Bahia*, essa dimensão plural dos arquivos foi descoberta, investigada e

administrada, na forma de pesquisas artísticas, culturais, arquitetônicas, místicas e históricas. Em outras palavras, ela foi manejada, sem a permissão ou a regulação gerada pelo texto oficial, e certificada pelo bordado dos arquivos.

O objetivo de expandi-la em um escopo multidimensional gera uma alavanca que opera no processo de inscrição dos arquivos no fluxo-traço do presente, em que a suspensão do significado é provocada, emergindo da memória, lugar onde os laços com a afeição são incitados. Para entender a transtextualidade dos traços palimpsestos, é preciso alcançar as origens ontológicas, relacionadas à forma como os arquivos foram criados e operaram na concepção do conhecimento, assim como no estabelecimento da ordem de uma declaração discursiva. A aparência de uma neutralidade descritiva, completamente imbricada em convenções escritas, foi emancipada e oculta pelo arquivamento temporal e limítrofe. A investigação empregada nas contingências relacionadas ao arquivo e à memória implica em um paradigma ontológico, internalizado em discursos que estão sempre em funcionamento, mas não são questionados: como

[...] a história dos textos e dos discursos, a história política, a história legal, a história das ideias ou da cultura, a história da religião e a religião em si, a história das instituições e das ciências [...]. Sem mencionar a história da história e a história da historiografia. (DERRIDA, 1996, p. 30, , tradução nossa).¹³

Além disso, Jacques Derrida questiona a falta de um conceito abrangente e amplo que, garantido pela herança, valeria a aplicabilidade de uma oposição ao arquivo. Impulsionada e desafiada tanto pelo desejo quanto pela morte. Por outro lado, Michel Foucault argumenta que é impossível discutir o nosso próprio arquivo, “uma vez que é ele que estabelece o que pode ser dito, seu modo de aparecimento, sua forma de existência e de coexistência, seu sistema de acumulação, de historicidade e de desaparecimento” (FOUCAULT, 2002, p. 146, tradução nossa).¹⁴

Discussão cujos desfechos nos deixariam em um dilema sobre a realidade que conhecemos até o agora. O entrelaçamento da memória e do arquivo não se refere a um conceito; ele se refere a um momento específico de ocorrência: no tempo presente ou na presença de testemunhas. Com isso não estou falando do presente em que vivemos ou do

¹³ “History of texts and discourses, political history, legal history, the history of ideas or of culture, the history of religion and religion itself, the history of institutions and of sciences [...]. Not to mention, the history of history and the history of historiography”.

¹⁴ “Since it is that which gives what we can say, its mode of appearance, its form of existence and coexistence, its system of accumulation, historicity, and disappearance”.

presente em que escrevo essas palavras. Estou falando de uma presença momentânea, do instante exato em que o entrelaçamento da memória e do arquivo torna-se inevitável. O momento da *gênesis*, em que a testemunha da memória dá seu testemunho sobre o arquivo. “O arquivo acontece no lugar do colapso originário e estrutural da dita memória” (DERRIDA, 1996, p. 11, tradução nossa).¹⁵

Mais uma vez, não me refiro ao fato de o arquivo contar ou não a verdade. O que estou sugerindo pressupõe que o entrelaçamento da memória e do arquivo é um ponto de vista. Um ponto presente da *gênesis*, que será testemunhado, memorizado, gerado, mesmerizado e reproduzido sempre que necessário, para incluir essa presença momentânea no medo. Seu significado é carregado de consequências relacionadas ao entrave da separação necessária entre o arquivo e a memória. Esse é o único jeito de permitir a existência do arquivo, sem o questionamento fundamental de sua existência, de sua ética e de sua veracidade, que, eventualmente, irá orientar as bases da universalização da questão da verdade. Portanto, se a separação da presença momentânea da memória e do arquivo representa o enquadramento da universalidade, então nosso trabalho advogará a partir das consequências da reunião entre a presença momentânea da memória e o arquivo. Dito isso, absorveremos o ponto perdido de ligação dessa retificação: os traços palimpsestos da vida presentes no trabalho gestual, ecoante, multidimensional, imagético, declarado através de subterfúgios e relacionado à anamnese, catártico e ancestral.

Para, repentinamente, tropeçar no pensamento da descoberta. O pensamento limítrofe que possibilitou o ponto de vista de uma possibilidade imaginativa do novo. O encontro com algo inesperado. Desconhecido. Algo cuja existência nunca teríamos imaginado. Não-traçado. Para experimentar o sinal de inquietação, quando o corpo encontra esse instante de confronto com a relíquia, mesmo quando seu valor não é anunciado. Da mesma forma, há o medo de não encontrar o que se procura. O medo de não cruzar a *gênesis*, o ponto de partida em que a informação foi colocada. O medo, finalmente, de não ser capaz de manipular o curso da história, em justiça a uma veracidade diferente, em que a contemplação múltipla da sociedade deveria ter sido mantida viva e ativa.

A impressão inanimada atribuída aos arquivos se dissipa no momento da relação com aqueles que, mais uma vez, os trazem de volta à vida, no presente à mão. As impressões atribuídas aos arquivos consistem em uma flutuação eterna, em relação ao movimento dos vivos e ao reconhecimento da morte, em suas formas mais enigmáticas. Não-traçadas. Um tipo de

¹⁵ “The archive takes place at the place of originary and structural breakdown of the said memory”.

reconhecimento que domina “a errância de sua alma” (FARGE, 2004, p. 35, tradução nossa) imbricada na aparência do desaparecimento, até que recupere sua totalidade.¹⁶

Nesses últimos dias, sonhei com arquivos três noites seguidas. Instintos cruciais que irrompem diante da ameaça do esquecimento. Eu preciso pedir permissão, *ad infinitum*, para adentrar os domínios dos arquivos. Alheios ao meu fluxo. Não traçados pelo meu carinho. Dentro do meu errático ser.

4.2.1 – Traduzindo Arquivos

Dentro das instituições, o esquecimento e a dissimulação dos arquivos correspondem a um decreto inesperado. Além das inúmeras tentativas de tornar seu acesso público, resta um último recurso de autoridade, que declara seu veredito subjetivo final, garantindo a entrada gratuita do público: a representação contemporânea dos arcontes. Estes que são os encarregados de liberar o acesso para as demandas gerais de visitação do arquivo. Acesso que   normalmente negado ou recusado, difuso em meio às letras relacionadas aos direitos civis fundamentais de transparência do governo.

A recusa repetitiva de acesso, segundo Sonia Combe (1994), consiste em um ato de informa o em si, em uma mensagem ao pesquisador persistente, que provavelmente falhar  em sua busca pelo conteúdo blindado em meio aos arquivos. Independente do fato de os arcontes terem um papel essencial na prote o do arquivo,   “o direito ao conhecimento de sua existência” que faz dos arquivos “a lei do silêncio” (COMBE, 1994, p. 43, tradu o nossa).¹⁷ Por exemplo, as consequências da falta de transparência, relacionada aos domínios dos arquivos, permanecem protegidas pelo fato de a informa o estar tão blindada que torna o entendimento daquilo que estamos acessando impossível. A descri o do conteúdo dos arquivos pode estar ocultando sua existência. Devido ao fato de o conteúdo desse arquivo remontar   cena de uma memória inesperada e não partilhada, aqueles que chegam ao balcão de informa es da institui o, onde documentos específicos são necessários, normalmente não

¹⁶ “L’errance de son  me”.

¹⁷ “Droits   la connaissance de leur existence”: “la loi du silence”.

sabem o que têm direito a acessar. Dessa forma, alguns documentos nunca são solicitados, uma vez que o público ignora sua existência, antes de mais nada.

A escrita da história em si representa uma fração, uma partilha fragmentada e emancipatória da interpretação narrativa baseada na informação do arquivo, enquanto o resto de seu conteúdo permanece não reconhecido e carente de transmissão geral.

As brechas da história residem no conteúdo não partilhado dos arquivos. Aquilo que podemos chamar de conteúdo sensível, relacionado à narrativa oficial dos fundamentos e contextos conflitivos. A febre das práticas históricas contemporâneas tem menos a ver com o esquecimento, como acredita-se, geralmente, e mais a ver com práticas de ocultação. Dentre tantas cartografias traçadas e projetadas, os arquivos permanecem sob a autoridade dos arcontes contemporâneos: o agente público institucional. Desconhecidos. A sensibilidade e a interdição imposta aos arquivos consistem no túnel que leva ao conhecimento do tempo cronológico. Com a diferença de que aquilo que acreditamos ter sido provado como sendo documentos da história universal, a estrada profunda que destrói o pedestal dos arquivos, revela dois dilemas da vida institucional: a transparência e a veracidade. Ou a falta de ambos os aspectos, dentro do texto oficial da história.

A tradução dos arquivos opera no sentido de destituir o texto público documentado como única fonte confiável de consulta, com base em teorias relacionadas às responsabilidades encarregadas da tradução das práticas e do contexto conspícuo das discontinuidades, que supervisionam a literalidade e subestimam o poder das práticas de interpretação. O texto não é apenas sobre suas linhas e a literalidade das palavras escritas; ele flutua para além, na direção dos escopos da interpretação. Portanto, a inteligibilidade de um texto, mesmo do oficial, detém e viaja através de dimensões culturais, linguísticas, temporais e sociais, que ultrapassam a institucionalização e a categorização da própria linguagem e da própria cultura nacional.

A tradução de arquivos, no presente à mão, consiste em uma ação política, em que os imaginários, assim como os custos da época temporal, estão em funcionamento conspícuo. Para manipular os arquivos, é indispensável compreender que o sujeito da ação está inscrito em uma mentalidade específica, em que tanto os imaginários do julgamento institucional quanto os conhecimentos da vida diária são imbuídos de responsabilidade inata. Há um ponto de instabilidade no trabalho com arquivos, em que é possível localizar e apontar as brechas do texto histórico. Como consequência, é possível operar mudanças, não apenas no curso da história, em relação a ações inscritas na presença da manipulação, mas no sentido de abrir espaço para a negociação da autoridade e do poder, em uma profunda contestação da ideia de perspectiva do passado. Por isso, o papel dos arcontes continua a ter uma função tão relevante

e constitutiva na proteção do acesso público, a partir da manipulação e do reconhecimento da existência dos arquivos. Eles representam um grupo de risco e, portanto, um instante de responsabilidade, em relação a narrativas históricas oficiais.

Esse é o momento de insurgência, em que encaramos o direito e a inevitabilidade de questionar a perspectiva e a relatividade do passado, sem dar vazão ao medo de ter que abrir mão ou de lidar com aquilo que até então vinha sendo retratado como sendo a sociedade universal. A prevalência do medo social de desmembrar, destituir e transfigurar o conhecimento, junto ao lugar comum da crença e do imaginário. O lugar comum do conhecimento, no entanto, também funciona como reforço das categorias institucionais inscritas no imaginário nacional, através de tentativas de entorpecer o conhecimento, mantendo-o inerte. Inventariado, mas inconsciente das práticas. Registrado, mas desprovido de movimento. Relativamente traçado, mas incapaz de compreender e agir de acordo com seu próprio direito de transmutar a mentalidade e de acessar o aspecto de reivindicação revolucionária, diante das letras e da autoridade da lei.

Segundo Denise Ferreira da Silva, o movimento e a transformação correspondem a “atualizações de uma tradição Negra e não a uma reação natural ao preconceito racial” (SILVA, 2007, p. 161, tradução nossa).¹⁸ Aquilo que os aparatos institucionais da nação compreendem como imutável, com o objetivo de conservar ações de controle social, em que o mecanismo de diferenciação racial tem papel essencial. No entanto, a instanciação das atualizações tem correlação com as práticas imbricadas na vida diária, nos rituais e no movimento conspícuo, em que a transmutação da vida respeita os ciclos, a evasão e a recorrência de aspectos transversais, inscritos no lugar comum do conhecimento.

A função instituinte e conservadora do propósito dos arquivos pressupõe, primordialmente, um ato de violência (DERRIDA, 1996). A violência estridente da imposição do silêncio, que não permite o surgimento de vozes emancipatórias. A trajetória dos arquivos faz referência, de forma mais abrangente, à manutenção do segredo. Na verdade, a manutenção dos segredos traduz a flutuação do conhecimento, dentro da conjectura de sua atualização, de seu reconhecimento e de sua transmissão.

Como mencionado acima, Muniz Sodré também reconhece a sociabilidade do segredo, que está imbricada na performance cíclica dos rituais inscritos em um momento atemporal de troca ancestral, conectada à experiência nagô da vida. O segredo prevalece na existência, mas a manipulação de seu conteúdo está imersa na conexão com os gestos telúricos, com a

¹⁸ “Actualizations of a Negro tradition, instead of a natural reaction to race prejudice”.

conjuração dos cantos, com a percussão que dita os ritmos, os caminhos e o movimento do corpo, e com a amálgama da realidade, incitada pelo transe da incorporação. A transmissão do segredo não atinge as palavras, sendo, portanto, desprovida de informação letrada, ao mesmo tempo que atualiza suas práticas no presente-à-mão. Em oposição aos efeitos contrários ocidentais, relacionados a arquivos que não podem ser atualizados.

O ato de transformação, de possível revisão do conteúdo dos arquivos, instintivamente imbricado em todo e qualquer processo de atualização, implicaria não apenas na revelação dos “segredos”, mas em um exame mais profundo do texto oficial e na relativização da veracidade, relacionada à justificativa da autoridade. Portanto, o ciclo da vida dos arquivos, o momento que eles passam de conteúdo sensível para a indiferença política, coincide com a eventual permissão de acesso ao público.

A lei dos arquivos organiza e regulamenta o segredo, base em que repousa o poder, independente de sua natureza. Ela é própria de cada legislação sobre o arquivo. A duração do segredo, seu período de latência, de reclusão dos arquivos, varia, como vimos, de acordo com a época, no entanto, ela sempre traduz um equilíbrio de poder entre as autoridades no comando. (COMBE, 1994, p. 121, tradução nossa)¹⁹

Sob uma nova perspectiva, Arlette Farge compreende que a experiência com arquivos consiste em “uma viagem através da morte para que a vida ocupe seu lugar” (FARGE, 2004, p. 9, tradução nossa).²⁰ De fato, os universos revelados pelas ações da 3^a *Bienal da Bahia*, nos arquivos da Polícia Técnica armazenados no edifício do *Arquivo Público da Bahia*, foram profundamente marcados pela presença assombrosa da morte, das ruínas e do pó. Desconhecidos. O inexplicável crepitar partindo o chão, enquanto pastas e ossos estavam sendo apropriados. Na verdade, o último desejo relacionado aos arquivos ultrapassaria a possibilidade de acesso, se houvesse existido segredo ou sensibilidade no conteúdo. O último desejo em relação ao universo dos arquivos consiste em ser capaz de, finalmente, tornar-se completamente adequado para ele, como se os processos de revelação concordassem com a experiência fantasmagórica da autoridade.

O acesso aos arquivos representa um mergulho no manuseio de traços de uma justaposição infinita de palimpsestos, relacionados a sua emancipação da inércia e da falta de familiaridade com as palavras, com os ossos, com os gestos e com as declarações. Ele adentra

¹⁹ “La loi sur les archives organise et réglemente le secret, base sur laquelle repose le pouvoir quelle que soit sa nature. C’est le propre de toute législation archivistique. La durée de vie du secret, ce temps de latence, de réclusion de l’archive, varie, nous l’avons vu, en fonction des époques, mais elle traduit toujours un rapport de force entre les instances de controle”.

²⁰ “Un voyage à travers la mort pour que prenne place la vie”.

o labirinto perpétuo do imaginário, em que a realidade vai, gradualmente, se entrelaçando à percepção de uma aproximação ficcional do tempo e da intenção relacionada tanto ao passado quanto ao futuro, devorada pela performance da presença das ações. Além daquela que se sobrepõe aos imaginários, provocada pela iminência dos arquivos, em uma mentalidade ainda inexplorada. O primeiro contato e a primeira conexão antes do nascimento das categorias. Arquivos são fragmentos de informação velados e selados, imbricados em traços palimpsestos de magnitudes trans-textuais e transculturais. A intermissão de declarações inesperadas, que conformam traços de genealogias locais, em que ecos viajam a partir de um tempo e de um espaço fabricados, para reverberar nas mentes de quem os assiste. A profundidade dos ecos se estreita à medida que o conhecimento é inscrito e mais realçado em cada época.

Por outro lado, as instituições a que os arquivos respondem processam a informação e o conhecimento sob diferentes níveis de tratamento. Sem a propriedade material para apresentar provas, os arquivos quase não conformam outro tipo de reverberação. Portanto, algumas dificuldades se impõem diante do processo de lidar com “as narrativas orais e a propriedade pública de traços *mnésicos*, de uma herança arcaica e trans-geracional e de tudo aquilo que pode acontecer a uma ‘impressão’ desses processos ‘tópicos’ e ‘genéticos’ imediatos” (DERRIDA, 1994, p. 34, tradução nossa).²¹ Sem uma propriedade material para servir de prova, os arquivos sucumbem à sobreposição infinita de substratos de repúdio. Em que a memória é incluída e descartada por falta de autoridade. Os traços mnemônicos imbricados na existência do arquivo são dissimulados pela possibilidade de uma presença ameaçadora, capaz de silenciar a veracidade associada à coleção do arquivo. Em meio a tantas pressuposições, os arquivos oficiais não sobreviveriam ao confronto com sua própria verdade sobre os fatos. Os aspectos relacionados à fonte única e à interpretação única dos arquivos funcionam como um aparato da verdade, razão que leva a restrições do acesso, quando se refere à sensibilidade do conteúdo. Múltiplas perspectivas provenientes de arquivos culminariam não apenas em rupturas e discontinuidades, mas em uma implosão da instituição que protege o conhecimento ocidental.

Se o segredo imbricado na performance dos rituais deve permanecer ativado e estimulado, independentemente de seu conteúdo, os segredos inscritos na dissimulação da informação do arquivo proíbem o acesso, assim como a menção divertida à sua própria existência. Como se tornar sua resistência pública pudesse gerar uma série de desmembramentos, que revelariam narrativas enredadas do ser, do sentir e do tornar-se gradual, a partir da perspectiva da genealogia do passado. Esses elementos “têm uma história que os

²¹ “Oral narratives and public property, of *mnestic* traces, of archaic and transgenerational heritage, and everything that can happen to an ‘impression’ in these at once ‘topic’ and ‘genetic’ processes”.

carregam e produzem de mil maneiras”, ou seja, a arqueologia do conhecimento, cujas genealogias também participam na construção dos arquivos, engolfa o prospecto da emancipação (DERRIDA, 1994, p. 45, tradução nossa).²² Portanto, o acesso direto aos arquivos flutua de acordo com uma autorização institucional, que serve para controlar as narrativas políticas e sociais de uma história oficial.

Ao mesmo tempo, a “lei dos arcontes” coincide com o reforço e a imposição do poder nacional (DERRIDA, 1994, p. 78, tradução nossa).²³ Dentro das práticas e dos processos de arquivamento, a figura convencional dos arcontes (notários, agentes públicos, cientistas, mensageiros e assim por diante) emerge, mais uma vez, imbuída de uma manipulação e de uma produção passivas da documentação. De forma similar ao trabalho dos tradutores, os arcontes convencionais revisam e categorizam profundamente o trabalho com o arquivo, com o intuito de limpá-lo e de higienizá-lo de qualquer libertação mundana inesperada. Como se o contato estabelecido com a organização dos arquivos não apresentasse nenhuma subjetividade. As letras da lei, desprovidas de sensibilidade humana, consistem na transmutação do sensível em lógica social, do conhecimento em verdade e das palavras em autoridade. A função dos arquivos se parece à continuação de uma lógica fabricada, mediada pela representatividade dos arcontes, no ato de fazer.

A inscrição dos arquivos na vida diária permanece sutil em todo o processo histórico ocidental. Ela é quase a própria verdade incontestável. Quase às margens da ocorrência, sem o estímulo da perspectiva. Os arcontes são responsáveis pela seleção daquilo que se torna a informação pública partilhada, ao passo que a maior parte dos documentos, dos ossos e das declarações permanecem engolfadas pela especulação da veracidade fragmentada. Além disso, há a formulação de mecanismos relacionados a “como a verdade libertou a si mesma do erro”, dentro do trabalho meticuloso, realizado nas instanciações das instituições do arquivo (FOUCAULT, 2002, p. 157, tradução nossa).²⁴

Nesse sentido, os arquivos não dizem, por via de regra, a verdade, mas “dizem sobre a verdade” (FARGE, 2013, p. 29, tradução nossa).²⁵ Os processos de tornar a vida invisível remontam a estágios muito iniciais do imaginário nacional fabricado, em que a designação do nacional guia as informações que devem constituir os fatos oficiais da nação. Os escopos dos arquivos fundamentam dois elementos essenciais do tempo manufaturado: a memória e a

²² “Have a history that carries them and produces them in a thousand ways”.

²³ “Law of the archontics”.

²⁴ “How truth freed itself from error”.

²⁵ “Tell of the truth”.

origem. Esta última se refere aos mitos supostamente originários da nação e a anterior, à construção de uma memória ancestral das linhagens. A afirmação coincidente entre as genealogias e os mitos originários é forjada na aparência da herança de questões privadas e na herança de questões públicas, embora ambos os casos exijam uma ostentação exacerbada do privilégio, do poder e da acumulação. Esse enredamento de aparatos culmina, eventualmente, no envolvimento do arquivo na acumulação de documentos e, portanto, na acumulação de provas da própria verdade, selecionadas pela narrativa ocidental, sobre seus próprios povos, suas próprias nações e sobre o resto do mundo. Desprovidos de erros, os arquivos chegam a um veredito sobre a veracidade, ao não questionarem suas próprias fontes sobre o texto oficial. Os arquivos, existindo tanto como entidade independente protegida pelos arcontes, quanto como uma masmorra de segredos desconhecidos e inexplorados, funcionam como conectores entre a história e a realidade, mediada pela verdade em perspectiva de mapas costurados e desformados da existência.

A tradução de arquivos consiste em uma revelação das “cenas de engolfamento” produzidas pelas instituições ocidentais do conhecimento (SILVA, 2007). Em ter o direito de acessar qualquer informação guardada no âmago dos arquivos. Em trazer as palavras, os ossos e as afirmações blindadas pelas categorias de um texto oficial nacional. Em criar uma aproximação com o tempo fabricado nas palmas desconhecidas do presente à mão, como se as profundezas das linhas, das linhagens e das *gênesis* chegassem a um entendimento sobre a existência, para além das fronteiras liminares do conhecimento institucional.

Por outro lado, o processo de criar e de reconfigurar os arquivos, assim como de enredar os desfechos de práticas culturais e sociais, possibilitam uma representação mais justificável, que emerge fora dos escopos do segredo, mas dentro da experiência coletiva da vida. Os arquivos visuais, por exemplo, estiveram na posição de catalogar uma arqueologia urbana (GREEN, 2001). A reprodução da ficção, no entanto, emerge como mecanismo constitutivo do enredamento da representação. Não para exibir e proteger a verdade dos fatos, mas para atingir a veracidade reprodutiva da realidade, vinda de processos e estágios de criação e de emancipação.

A instituição do museu também fecha suas coleções, quando não estão na agenda dos principais locais de exibição. Nessas ocasiões, apenas os arcontes do museu têm acesso ao conjunto de coleções. O selo do segredo e da regulação que contorna a sociabilidade, dentro do compasso da manipulação do arquivo. Se não o segredo, o tesouro. De qualquer forma, a sociedade ocidental, gradualmente, irrompe suas próprias brechas, como infinitas tentativas de manter segura sua melhor força de unidade, assim como sua responsabilidade mais massiva: o

imaginário. Ao mesmo tempo que os arquivos expressam a ponte entre esses dois polos de recorrência, eles recaem sobre outra ação importante de dissimulação. A ação que formula as instituições de arquivos, diante das contribuições discretas, passivas e inofensivas da atividade quiescente.

Não obstante, quando traços palimpsésticos, vindos de reverberações gestuais e profundas de ecos ancestrais, emergem no corpo performativo e se apropriam de suas declarações, o segredo dos arquivos, sempre bem guardados, dão a luz a um acesso inesperado. Desconhecido para qualquer ação similar recente. Não registrado dentro das premissas limiares do conhecimento. Não traçado pelos arcontes. A tradução dos arquivos torna-se, conseqüentemente, a tradução de movimentos transculturais prestes a agir de forma conspícua, através da possibilidade de realização da presença transversal. Equilibrando, portanto, o dilema do tempo e do espaço desprovido de linearidade, através do cruzamento e do enredamento de traços palimpsestos da experiência. Desconhecidos.

4.2.2 – M.E.L – Museu Estácio de Lima

Um dos mecanismos da organização moderna do conhecimento consiste na compartimentalização dos domínios da existência. Como gavetas, caixões e pastas empilhadas em todos os cantos dos arquivos. Sempre há a intenção de manter o conhecimento e o acesso ao conhecimento em esferas separadas da sociabilidade e da historicidade. Separadas da *gênesis*. Uma separação das manobras do presente à mão. Mais ainda, uma separação da consciência sobre como os arquivos chegaram a um conjunto prévio. A razão para essa característica intocável está no princípio de manter os pontos culturais e históricos desconectados aos olhos do público.

A antropologia, como mencionado acima, funcionou como origem de processos da diferença, ao estabelecer a normalização e a universalização de uma verdade comum. Desprovida, de outro modo, de uma veracidade cultural e cotidiana intrínseca. Essa compartimentalização, construída a partir dos imaginários ocidentais e, conseqüentemente, a partir do reforço da lei, emerge como registro objetificado, que diz respeito às provas materiais usadas na designação e na elaboração conspícua da alteridade, dentro das questões da lei.

A instituição do museu, majoritariamente intrincada em intervenções políticas, está em confluência com outras instituições, que têm o dever de reforçar o governo e o poder em vigor: a polícia local e nacional, o exército, a marinha e a aeronáutica. Toda instituição pública de força tem sua própria legislação e seu próprio contexto de conduta, mas o efeito inevitável das balas perdidas tem sua própria legitimidade de ocorrência. Por exemplo, os tiros inadvertidos procedem de intenções de poder, representadas pela necessidade, por parte das instituições, de autoproteção e de regulações da segurança pública (exclusivas). Ao mesmo tempo, as instituições apresentam uma habilidade bastante própria de tornarem-se entidades à prova de balas, contra as reivindicações do público. A razão para isso está conectada à manutenção, relacionada à continuidade, de uma verdade comum pré-concebida, que funciona como mecanismo de avaliação social e, portanto, de enfatizar o controle social. As forças locais, que agem em confronto direto com a população, incorporam, conseqüentemente, a responsabilidade de reforçar os princípios definidos pela constituição do estado. Elas certificam as letras da lei, agindo sobre um aparato de restabelecimento da ordem social. A verdade imbricada nas instituições opera de acordo com discursos científicos, que são ajustados de maneira a avaliar códigos repressivos da sociedade (SERRA, 2006). Por exemplo, o circuito museológico da criminologia contorna as operações promovidas pelos aparatos do estado, cuja autoridade constitui a justificativa dessas ações, sem permissão de uma investigação comum ou de um julgamento. Giorgio Agamben define os aparatos do estado como um conjunto de dispositivos domesticados, que indicam “a pura atividade do governo, desprovida de qualquer fundamento no ser” (AGAMBEN, 2009, p. 11, tradução nossa).²⁶ Ao mesmo tempo, a atividade da polícia constitui uma das práticas institucionais em que o estado de exceção é estabelecido.

Em meio a essa zona atemporal de suspensão, atribuída às brechas em que a inconsistência da lei prevalece, o *status* de autoridade concede poder à polícia que, na ação de reforço da lei, representa o aspecto institucional público do governo em si. Na “posição paradoxal de serem medidas jurídicas que não podem ser entendidas em termos legais e um estado de exceção que aparece como forma legal daquilo que não pode ter uma forma legal” (AGAMBEN, 2005, tradução nossa).²⁷ A neutralidade atrelada à cegueira necessária da justiça em relação a todos é gradualmente dissipada em processos extremamente complexos de transculturação, de relação e de objetificação. Todos personificados nas representatividades da lei, incapazes de separar a própria singularidade de um ser internalizado, a partir de um rótulo

²⁶ “Pure activity of governance devoid of any foundation in being”.

²⁷ “Paradoxical position of being juridical measures that cannot be understood in legal terms, and the state of exception appears as the legal form of what cannot have legal form”.

que requer a não-ambiguidade da representação oficial e timbrada, assim como a existência social subjetiva. O estado de exceção, sob a autoridade concedida e internalizada pela polícia, legitima as ações que, ao mesmo tempo, ocultam seu próprio conteúdo do escopo da lei. Uma vez autorizada, qualquer ação, independente de quão inconstitucional ela seja diante das letras da lei, justifica operações violentas, em que práticas contra a sociedade civil encontram o contexto para pilhar vidas diárias em luta. Incluindo a coleção de partes e artefatos humanos, pertencentes a pesquisas científicas da diferença antropológica, como as máscaras mortuárias, as patologias e os corpos mumificados, encontrados nos arquivos do *Museu Estácio de Lima*.

As máscaras pertenciam aos cangaceiros, assim como os corpos mumificados eram chamados de “índia carajá” e de “cafuzo”.²⁸ As patologias diziam respeito à pesquisa desenvolvida por Nina Rodrigues, que tentou categorizar um padrão relativo à doença endêmica da histeria, que circundava o comportamento social de uma sociedade profundamente marcada pelos deslocamentos da diáspora. (ANNALES..., 1901). Comportamento associado à loucura ou à insanidade. A biotipologia marginal (PATO, 2017). Nina Rodrigues, cuja coleção de laboratório compõe a maior parte dos itens do *Museu Estácio de Lima*, naturalista do início do século XX, trabalhou na divulgação do suporte teórico necessário para o desenvolvimento de padrões científicos da patologia criminal. Os resultados científicos obtidos por Rodrigues foram gradualmente incorporados na constituição da lei criminal do país, que ainda apresenta sua consequência mais internalizada do ser e do comportamento social, embora desvinculada de sua fonte de ocorrência do arquivo.

O criminologista defendeu seu arquétipo teórico através do estabelecimento, segundo Augusto e Ortega, dos seguintes reconhecimentos: (a) a evolução da humanidade está associada à distinção da comparação de raça, que corresponde a um padrão criminal atrelado à intelectualidade e à moralidade; (b) a possibilidade orgânica e material de raças inferiores alcançarem, em apenas uma geração, culturas sociais de raças superiores; (c) o livre arbítrio, enquanto elemento fundamental da responsabilidade criminal, pode ser aplicado apenas à homogeneidade social em que a cultura mental permanece média (AUGUSTO e ORTEGA, 2011).

Antes do anúncio de tal pensamento, também é possível compreender que, para além das reverberações do deslocamento traumático, o estatuto da instanciação nacional sobrepôs camadas de complexidade conformadas no direito à existência e ao ser. Embora as mudanças na constituição, outorgadas mais dramaticamente pelas emendas de 1998, tenham tentado

²⁸ Carajá é uma comunidade indígena brasileira. E o termo “cafuzo” designa a mistura racial entre descendentes de ameríndios e de africanos, especialmente no contexto colonial da expansão marítima portuguesa e espanhola.

conceder expectativas sociais mais justas, a pesquisa científica promovida por Nina ainda tem associações profundas com as feridas coloniais. A internalização social geral de tais teorias ultrapassou o reforço de emendas nacionais mais justas, no sentido de que o trauma social continuou (e ainda) continua a ditar as ações e as intenções preconcebidas da captura.

No entanto, o estado de exceção permitiu perseguições contra práticas religiosas afro-brasileiras e contra as milícias locais associadas aos cangaceiros. Qualquer letra da lei escrita nos documentos, sob os termos designados naquele período, colocou sob o selo da criminalidade, da feitiçaria e da insubordinação, conglomerações contra a nova república. Os arquivos produzidos e documentados durante o período de perseguições constantes indicam que o estado de exceção também pode ser aplicado à maneira como a construção das narrativas e dos discursos estava sendo moldada, dentro dos registros oficiais da polícia. A longo prazo, a separação entre os poderes nacionais e a intervenção do estado parece, de alguma forma, desconectada do imaginário da emancipação social. No entanto, os registros oficiais da polícia são, eventualmente, traduzidos em termos de cicatrizes e de feridas, que estão em mediação profunda com a fabricação dos tecidos sociais. O fato de não compreendermos mais as circunstâncias do nascimento das cicatrizes e das feridas traduz a internalização da diferença social, enquanto recorrência reproduzível de situações que pertencem à ordem de uma repressão social oculta.

Essas conexões ocultas penetrariam, gradualmente, no conhecimento partilhado, nas narrativas aleatórias da recorrência social, nas fofocas entre vizinhos e, acima de tudo, passam a estar imbricadas no imaginário das práticas partilhadas, que “pertencem” e “legitimam” a nação. Na maior parte do tempo, as recorrências sociais e culturais se apresentam como atos da natureza, como algo que não pode ser modificado ou manipulado, mas que não tem relação com qualquer tipo de fabricação ou de insinuações comumente reproduzidas.

A pesquisa desenvolvida por Nina Rodrigues, por sua vez, opera no sentido de simplificar os processos de transculturação, cuja complexidade se dissolve instantaneamente na diferença racial categórica ou patológica. Por essa razão, nem mesmo as emendas relacionadas à reviravolta constitucional de 1998 foram suficientes para tratar da complexidade dos processos de objetificação. Não por não terem tido a intenção de beneficiar a alteridade, mas os fundamentos de suas bases têm origem em um conhecimento científico inegavelmente atrelado a noções variantes do empirismo colonial. As emendas da constituição de 1988, mesmo com todo seu esforço para proporcionar a inclusão social de indígenas e quilombolas na reserva nacional, não é capaz de compreender os processos de transculturação incrustados em múltiplas camadas de complexidade social. Consequentemente, fenômenos recorrentes de discriminação

remontam a categorias vigentes há mais de cem anos. Nelas, a separação racial não consiste apenas em estabelecer a diferença, mas principalmente na manutenção da herança (como a riqueza e a posse da terra) como principal estratégia de manutenção do poder.

Os arquivos da *Polícia Técnica de Salvador* estavam repletos de artefatos, objetos, instrumentos e vestimentas, retirados dos terreiros e do contexto social do cangaço. O imaginário relacionado à religião afro-brasileira também foi preenchido com um discurso técnico, que contribuiria de forma conspícua para a associação dessas práticas com a malevolência, a criminalidade e a insubordinação. Na realidade, essas narrativas provocariam, de forma deliberada, feridas sociais e culturais profundas, além de discriminações com determinações de base religiosa e racial e da certeza de que qualquer letra da lei remontaria à mesma instanciação de valor preconcebido. A instância da repressão. Da morte deliberada.

Ao especificarem as características orgânicas relevantes para a classificação da “raça humana”, esses cientistas do homem combinaram aquelas características usadas pela história natural e aquela selecionada pela ciência da vida enquanto característica humana distintiva. Segundo Brinton, a lista inclui a estrutura dos ossos da cabeça (o crânio, a órbita dos olhos, a abertura das narinas e a projeção dos maxilares); a cor da pele; a cor dos olhos e dos cabelos; as estruturas musculares; a estatura e a proporção. No entanto, ele argumenta que esses elementos são importantes, por terem “correlação com a função psicológica, de maneira a influenciar profundamente o destino da nação”. (SILVA, 2007, p. 123, tradução nossa)²⁹

Segundo Denise Ferreira da Silva (2007), a história natural e a ciência da vida tiveram influência decisiva na organização social da nação. No contexto do século XX, no Brasil, ao cuidadosamente estudar a diferença patológica entre as raças, Raimundo Nina Rodrigues fundou oficialmente o *Instituto de Medicina Legal da Bahia - IML*, atrelado à *Universidade Federal da Bahia* e localizado no Terreiro de Jesus, no bairro central do Pelourinho. Estácio de Lima, um dos discípulos de Rodrigues, deu continuidade à pesquisa depois de sua morte. A pesquisa de Rodrigues tinha como uma de suas principais bases a antropologia criminal de Cesare Lombroso, cuja pesquisa deu origem a um sistema taxonômico de medidas cranianas e faciais, que estariam relacionadas a uma inclinação ancestral para cometer crimes (CORRÊA, 2001).

²⁹ “When specifying the organic features relevant to the classification of “human race”, these scientists of man combined those used by natural history and the one the science of life selected as the distinctive human characteristic. According to Brinton, the list includes the structure of the head bones (the skull, orbit of the eyes, aperture of nostrils, and projection of maxillaries); the color of the skin; the color of the eyes and hair; the muscular structures; and stature and proportion. Nevertheless, they are important, he argues, because they are “correlated to the psychological function in such a manner as profoundly to influence the destiny of the nation”.

A coleção reunida pelo laboratório do IML compõe a maior parte dos itens inaugurados pela instituição que se tornou conhecida, em 1950, como *Museu Antropológico Estácio de Lima*. Aberto para visitação pública, o museu tanto chocou quanto divertiu os visitantes, até seu fechamento definitivo, em 1999. A coleção foi parcialmente movida para o *Museu Afro-brasileiro*, também atrelado à *Universidade Federal da Bahia*, depois de uma série de disputas jurídicas promovidas por líderes do candomblé. Outra parte da coleção foi transferida para a *Polícia Técnica*, localizada no Complexo de Delegacias dos Barris, onde permaneceu arquivada nos porões da vergonha e da solidão.

Segundo Ordep Serra (2006), no *Museu Estácio de Lima* havia uma mensagem silenciosa, associada a cada item pertencente aos domínios da aberração e da delinquência social, cuja leitura era plausível apenas em uma conotação negativa, como se posicionada da perspectiva de testemunha de uma deflexão patológica. Endurecida pelas paredes do museu, a coleção do Estácio de Lima funcionou para reforçar as sementes imaginárias, plantadas e internalizadas pela pesquisa científica de Nina Rodrigues. Como representante habitual da verdade histórica nacional, o museu exibia a anomalia social da atividade criminal. A coleção, como exemplifica Marcelo Cunha – diretor do *Museu Afro-brasileiro de Salvador*, estabelecimento que recebeu as peças do candomblé, em 2010 –, expôs crimes econômicos, como a falsificação de moeda, a desordem social, como o movimento do *cangaço*, e anomalias patológicas, como a malformação fetal (CUNHA, 2019). A ciência forense e a *expertise* legal combinaram seus resultados antropológicos, com o objetivo de projetar, à medida que o estudo progredia, um paradigma da divisão racial nacional, como se este fosse o esquema estrutural para a atualização do campo da lei criminal.

Um relatório do museu, de 1979, descreveu como as seções do *Museu Estácio de Lima* categorizaram a coleção para a visitação pública. (RELATÓRIO..., 1979). As sessões foram divididas em a) Antropologia Negra; b) Polícia Técnica; c) Criminalística; d) Medicina Legal e; e) Antropologia do Cangaceiro. Também havia uma lista indicando o último número de visitação e apontando um contentamento geral com a exibição. Após o fechamento do museu, a maior parte da coleção foi arquivada no departamento da Polícia Técnica, que deu total acesso a seu conteúdo, em ocasião da *3ª Bienal da Bahia*, em 2014.

No edifício do Arquivo Público da Bahia, grande parte da coleção chegou em caixas e embalada em papel e foi recebida pelo comitê da *3ª Bienal*, assim como pelos arcontes públicos trabalhando ali. Como listado por uma das principais curadoras do *Arquivo e Ficção*, Ana Pato, a coleção do Estácio de Lima incluía os seguintes itens: armas, objetos e vestimentas relacionados à *Guerra de Canudos* e ao movimento do *cangaço*; objetos de arte popular; roupas

de vaqueiro; objetos do candomblé; artefatos de comunidades indígenas; uma pintura de Di Cavalcanti, *A Mulata*; esculturas, retratos, amostras de drogas; instrumentos medicinais; fetos deformados; partes do corpo *in vitro*; duas múmias; sete máscaras mortuárias de cangaceiros; muitos crânios e carcaças; livros de registro; fotografias; trechos de jornais e uma pequena biblioteca do tipo (PATO, 2017, p. 77).

O *Departamento de Arquivos e Ficção*, que compunha o *Museu Imaginário do Nordeste*, desenvolveu a luta imagética veiculada pela reunião da coleção do *Museu Estácio de Lima*. Portanto, as ações que formaram a 3^a *Bienal da Bahia* foram divididas em temas gerais, como a *Antropologia do Negro*, conduzida pelos artistas Eustáquio Neves, Maria Magdalena Campos-Pons e Paulo Nazareth; a *Antropologia do Cangaceiro*, conduzida por Ícaro Lira; e o time de curadoria organizou ainda outra sessão, que colocou sob lentes analíticas o próprio trabalho de Nina Rodrigues e de Estácio de Lima e recebeu o nome de *Antropologia de Estácio de Lima*. Esta sessão de curadoria expôs e trouxe uma perspectiva relacional, no sentido de desessencializar as consequências da pesquisa sobre a antropologia criminal e sua certeza sobre a verdade humana. Portanto, o time de curadoria, liderado por Ana Pato, reproduziu a estrutura do local de trabalho onde os experimentos costumavam acontecer, assim como exibiu o microscópio de Rodrigues, os livros de Estácio de Lima, seus instrumentos cirúrgicos, as fotografias que registraram sua pesquisa de campo na África e sua coleção de pás (PATO, 2017). Estas costumavam ser um instrumento de punição e correção, a que parte da pesquisa psicológica laboratorial recorria, com o objetivo de estabelecer a sanidade social.

O privilégio ocidental, relacionado a vir de algum lugar, não funcionou para existências não-ocidentais, em que a discrepância era tratada como doença, loucura social e criminalidade. Como existências não-ocidentais têm sua inserção aceita na linha do tempo da história, permanece um composto de vidas integradas. Essa entrada se dá através dos resultados da criminalidade legal, que representa a porta dos fundos, um atalho da experiência de instanciação nacional. Os trabalhos de Nina Rodrigues e de Estácio de Lima facilitam essa entrada através da produção de arquivos, em que os rótulos, as categorias e o tratamento necessitam de um tanto de violência científica, epistemológica, cultural e sociológica.

Cada peça listada pela coleção do MEL carregava feridas de palimpsestos de jornadas ancestrais, que foram capturados por uma intenção de ruptura. Os próprios arquivos do Estácio de Lima pareciam mais com uma coleção de pequenas mortes que qualquer propriedade escrita da *gênesis*. Pequenas mortes humanas, sociais, ancestrais e coletivas, cujas reminiscências tornaram-se exibições de uma vitória nacional. O estado-nação, primeira e principalmente, compreende a si mesmo como vidas homogêneas e partilhadas, através de ações de

dissimulação de pequenas mortes por toda parte. Em meio aos tecidos do tempo, cruzamos os oceanos e oceanos do conhecimento deixados para trás, em que escolhas foram feitas e continuamente reproduzidas. E, embora os arquivos tragam de volta a ponte de conexão com a possibilidade latente de acesso e de desmembramento da gênese do pensamento herdado, são as pequenas mortes por toda parte que desmembram a veracidade em múltiplas peças de sofrimento, lamento e trauma herdados.

4.2.3 – Arquivo através de Palimpsestos Transversais

What else than a natural and mighty palimpsest is the human brain? Such a palimpsest is my brain; such a palimpsest, oh reader! is yours. Everlasting layers of ideas, images, feelings, have fallen upon your brain softly as light. Each succession seemed to bury all that went before. And yet, in reality, not one has been extinguished. (QUINCEY, 2006).

A consciência sobre palimpsestos de traços existenciais funciona no sentido de atravessar a realidade em sub-desdobramentos de possibilidades, relacionados à compreensão de interseções geradas por reverberações que vão além das letras e das regulações da lei, dos relatórios e dos achados científicos. Ecos da existência, que aproximaram os escopos de palavras, de ossos e de declarações desconhecidas, presentes em grande parte da viabilidade imperecível e mundana. As infinitas camadas de um corpo constituem um arquivo em si, como documento vivo e pensante, como templo, como mediador entre o pensamento e a matéria. O acesso aos arquivos possibilitaria a ruptura, através de uma investigação cuidadosa sobre o lugar e o momento em que pontos de vista descontínuos e irruptivos se deram, na forma e no tempo. O segredo investido na manutenção da *gênesis* está entrelaçado à obliteração de universos fragmentados, que tecem cada trama em um discurso já esperado, relacionado ao alinhamento cronológico.

A história engaja-se na impermeabilidade, enquanto a memória se engaja nos domínios de uma confiança partilhada. Os arquivos ocultos engajam-se no suporte material da verdade ocidental inquestionável, enquanto os arquivos públicos e abertos se engajam na atualização da

vida diária, através da ativação do estabelecimento da correlação de traços de ordem também diária. A veracidade, através da qual a história é gerada e construída, confia em processos de verificação e de legitimação como mecanismos máximos de aprovação do conhecimento. Congelados e mantidos distantes da alteração. Nesse sentido, o suporte do arquivo material funciona como um investimento no desenvolvimento do segredo, fazendo com que os discursos ameacem o significado e a continuação, ao mesmo tempo que noções de identidade continuam impassíveis de mudança, diante da ausência de grupos políticos de controle. A história como estrutura e contradição oculta. A memória como movimento e como possibilidade de atualização. Nenhuma delas representa a verdade, mas a história representa a coagulação. A memória como sendo a veracidade de ser. A memória coletiva como a fricção entre processos de coagulação e de atualização, entremeados à veracidade da partilha e da relação.

A experiência imagética da memória, através da busca por traços palimpsésticos transcendentais dos arquivos remetente às expectativas atemporais. A experiência imagética da memória traduz “a complexidade do fenômeno” que “não se reflete em imagens individuais, mas apenas nas sobreposições, nos deslocamentos e nas diferenças das muitas imagens, cada uma delas insuficientes em si mesma” (ASSMANN, 2011, p. 163).

Será que o fato de memórias imagéticas estarem fadadas à incompletude nos dá o direito de questionar se os arquivos, enquanto peças sóbrias e materializadas da comunicação, demonstrarão estados completos de veracidade? Ao mesmo tempo, o interesse cada vez maior na formação de identidades nacionais acelerou os processos relacionados às atividades de arquivo, em que uma coleção de traços, vinda de possíveis oceanos esquecidos, foi recopilada (ASSMANN, 2011, p. 62). Acessar o passado, no caso das formações nacionais, consiste em imergir a si mesmo no cenário político em que arquivos foram organizados e categorizados e memórias foram difundidas enquanto cronologia e sucessão comuns e partilhadas da nação.

Na representação visual, o fenômeno do quadro em branco apaga os traços de tudo que veio antes, enquanto metáfora do pergaminho em si. Dali emerge a noção de que algumas produções culturais podem ser completamente novas ou autênticas, além de externas aos escopos de um movimento mais amplo dos imaginários, da linguagem e da experiência mnemônica do fazer tanto coletivo quanto individual. Além disso, a obliteração da força vital geracional refletiu sobre o trabalho. As inscrições das memórias no corpo, da perspectiva tanto intelectual quanto gestual, sobrepõem processos de acesso e de indisponibilidade, em conjunto com a identificação desfocada de ambos os elementos.

Será que existe harmonia em presenças a-históricas, em que a fricção entre a memória e os arquivos se dissolve em infinitos traços palimpsestos de gestos? Ao invés disso, percebe-

se a construção da memória que funciona no desvio do olhar (ASSMANN, 2011). Entre a memória coletiva institucional e a preservação dos arquivos, qualquer coisa pode ser dissimulada, sobretudo quando inserida na profundidade das relações mnemônicas e de arquivo. Conhecidas. Traçadas. Controladas, no entanto, por consequências conspícuas inesperadas.

Ao mesmo tempo, ao posicionar o corpo entre os dialetos da presença, “a memória corporal de feridas e cicatrizes é mais confiável do que a memória mental” (ASSMANN, 2011, p. 265). Por exemplo, o ato de lembrar de algo, de lembrar de uma situação que passou, não pode ser percebido apenas através da recordação das palavras, mas através da reação e do movimento do próprio corpo, que captura uma situação conhecida ou calcinada pela forma como os gestos são espontaneamente estruturados. Nesse caso, a memória não alcança a verdade imbricada no passado, diferente da expectativa associada aos próprios arquivos, mas alcança a veracidade presente na segurança de que uma situação vivida promove uma reação e uma atualização no presente à mão. Não uma reencenação, não uma imitação, mas uma reverberação que constitui o conhecimento em sua versão mais crua. É apenas quando os arquivos são desassociados da contingência da verdade, e apenas nessa desassociação, que seu conteúdo pode dar suporte à reação e à atualização das narrativas, da história, da passagem do tempo e do acesso como um todo.

Não obstante, em termos de memória corpórea, o prolongamento do tempo ultrapassa a presença do corpo, com o objetivo de expandir-se na transmissão genealógica da memória, tanto de forma regressiva quanto progressiva. A memória em si está no limiar de toda e qualquer transmissão, no fundamento mesmo da cultura (CANDAU, 2005). Sem a continuação e a manutenção da memória, o mundo estaria fadado a uma sucessão cognitiva, simbólica e identitária de esquecimentos. Nada prevaleceria como indicador da passagem do tempo ou da crença na perpetuação da descoberta do passado. Os oceanos e oceanos do esquecimento se tornariam lugar comum, substituindo a manipulação relacionada à seleção de situações e contextos destinados ao triunfo e de outros destinados à dominação.

Por outro lado, no que diz respeito à transmissão da memória oral e ao movimento do significado gerado por ela, através de diferentes gerações e genealogias, é possível concordar que “a história oral é, conseqüentemente, insubstituível em relação a tudo aquilo que diz respeito à mobilidade geográfica, profissional e social dos indivíduos, à migração, à colonização, ao desenraizamento e à imigração” (DESCAMPS, 2019, p. 14. tradução nossa).³⁰ Além disso, se considerarmos que a construção e os fundamentos da veracidade do mundo são

³⁰ “L’histoire orale est, par conséquence, irremplaçable pour tout ce qui concerne la mobilité géographique, professionnelle et sociale des individus, les migrations, la colonisation, le déracinement et l’immigration”.

marcados, fundamentalmente, pelo deslocamento e não pelas tentativas contínuas de que permaneçam reconhecidamente substanciais, então o impulso para o movimento torna-se a regra da percepção em perspectiva. Ou seja, a memória oral irá contar a história do movimento no entrelaçar e na encruzilhada de estruturas cronológicas, não o contrário.

Nesse sentido, discussões emergiram em torno da necessidade de reinventar arquivos orais, como coloca Florence Descamps (2019). Apesar das contradições criadas pelo conceito de arquivos orais, em relação ao papel dos historiadores, ela levanta outras questões importantes que devem ser consideradas, como: (a) a interpelação relacionada à metodologia da escrita e da documentação da história; (b) os arquivos orais que reforçam a resolução de um problema e que dizem respeito ao *status* jurídico e documental de entrevistas e conversas e (c) o desenvolvimento do conceito, em relação a testemunhos orais engajados no processo histórico material (DESCAMPS, 2019). Por outro lado, o avanço das tecnologias serve como fonte de armazenamento e de investigação, embora não possam solucionar a ambiguidade imbricada no cerco formado pela ideia ocidental da verdade atrelada à história.

Não obstante, o desdobramento do reconhecimento das memórias orais como arquivos orais possibilita o surgimento de práticas e expressões do corpo, não como fontes secundárias de material cooperativo, mas como fontes primárias da memória, assim como da transmissão do conhecimento. Como consequência, a percepção em relação à expressão da oralidade, da voz e do corpo, entraria, evidentemente, para os escopos da legitimação da reverberação dos ecos.

Além disso, “as recordações registradas no palimpsesto do espírito humano são entalhadas de forma igualmente indelével, embora sejam precipuamente encobertas pelo esquecimento e se tornem por isso inacessíveis” (ASSMANN, 2011, p. 267). O palimpsesto do espírito humano inclui as camadas de conhecimento, de informação, de gestos, de ecos e de estruturas, em que as práticas da linguagem e a experiência que vem do vazio podem tornar-se inteligíveis. Uma memória desprovida de identidade, que compõe o palimpsesto do espírito humano com ações inteligíveis de reconhecimento.

O vazio, por exemplo, da forma como a criação canaliza as camadas de palimpsestos das memórias, em uma tradução de vidas-mundanas, que perecerão com a passagem do tempo, perecerão com a destruição de lixo ou perecerão com as consequências relacionadas ao não-reconhecimento do significado. Quando a criação perece com a falta adicional de significado, sua função de arquivo torna-se, finalmente, um processo de atualização ou de reunião, em presentes à mão correspondentes e inevitáveis. Se o arquivo é associado à conservação da verdade, então ele perde a oportunidade de ser atualizado e inscrito em confluência com a

utilidade de servir um significado. Ademais, de servir a uma utilidade de tornar perecível a identificação fixa de arquivos categóricos ou de uma memória coletiva constitutiva de instituições partilhadas, tidas como nações.

Quando os traços palimpsestos são percebidos como arquivos transculturais – dentro de todas as suas fontes de expressão, de transmissão e de reverberação –, eles são tecidos e lembrados através da experiência imbricada no presente à mão, incorporando níveis de complexidade aos processos de subjetificação. Eles também incorporam o movimento e a transmutação do corpo como elemento único de constância e não de solidificação de provas da verdade. Eles incorporam a veracidade do ser e do sentir ao traço e à inscrição do palimpsesto, assim como às demandas do corpo, enquanto metáfora do pergaminho que contém seus próprios rabiscos de conhecimento performativo.

4.3 – ARQUIVO FICÇÃO

A 3ª *Bienal da Bahia* trouxe o espetáculo da revelação dos arquivos da *Policia Técnica de Salvador*. A herança de um laboratório antropológico, elaborado na tentativa de fabricar traços investigativos, relacionados à estética forense colorida, em que a deliberação da criminalização retoma o ponto de partida da narrativa oficial. Projetada, de fato. O litígio entre a sociabilidade e a visão, com base na convicção presunçosa de que a contradistinção poderia ser provada a partir das letras da lei. A formulação de uma continuidade histórica, substanciada por uma crença que não pôde ser seguida. No entanto, as feridas profundas, causadas por tal esforço, marcaram a sociedade sob o regimento de um rapto bastante visível, sofrido pela anamnese do poder. Projetada, de fato. Traçada, sem dúvidas. Palimpsesticamente observado, na verdade:

O arquivo alumbra as pessoas da cidade e suas muitas faces, selecionando indivíduos em meio à multidão e produzindo silhuetas sobre os muros da cidade. O arquivo nasce da desordem, não importa o quão pequeno ela seja, da escuridão de onde saem seres ofegantes e desarticulados, convocados a explicar a si mesmos diante do tribunal. Mendigos, brigões, vagabundos, bajuladores e ladrões são finalmente retirados do empurra-empurra da multidão, agarrados por um poder que os persegue no âmbito de seu pandemônio cotidiano. (FARGE, 2013, p. 26).

A declaração organizada por Arlette Farge, sobre como os arquivos estão entrelaçados às inscrições da cidade, destaca o fato de que os arquivos se alinham, *a priori*, aos interesses das instituições. A desordem e a escuridão surgem sob a luz de uma fragmentação regulatória prévia. As consequências da investigação de arquivos submetem seu objeto a um tribunal, em que um veredito social será posto em prática. Farge (2013) compreende que os arquivos têm menos a ver com a verdade e mais a ver com o jogo da realidade. Seres desarticulados, prestes a serem fabricados pela circunspeção de vidas perceptíveis e repudiadas, sob o selo de arquivos limítrofes. Selados e dissimulados pelas inspeções dos arcontes. Antigos governantes e prospectores dos arquivos. Contadores diretos do processo de arquivamento e de exposição fragmentada, quando necessário.

Dito isso, tenho o interesse de inserir, em primeira página, a circunstância imagética e temporal do arquivo, no presente à mão. Nesse sentido, investigações de arquivos tomam outras dimensões de entendimento, que vão além do escopo da pesquisa, da categorização e do limiar em si. No entanto, é a *movência*, gerada pelas ações realizadas durante e pelo *Museu Imaginário do Nordeste*, que explora as dialéticas entre os arquivos e a ficção. São os escopos das performances ritualísticas, da purificação imperativa de palimpsestos itinerantes, do direito de dar à morte sua justiça ancestral e da transmissão pós-escrita que justapõem e promovem a mediação da ratificação dos portos temporais. Mas se os infinitos palimpsestos da vida correspondem, na verdade, a representações da experiência, a inscrição da ficção, por outro lado, funciona como elemento ambíguo, em que a verdade discursiva ocidental fica impossibilitada de dar início a sua lógica originária ou a seu ponto de partida imaginário. Ou ainda, a ficção em si poderia tornar-se o elemento que, gradualmente, desmembraria o conhecimento da sociedade como a experienciamos, através dos escopos de uma modernidade conceitual e derivativa.

Mergulhar nos arquivos corresponde a uma jornada incansável, cujos resultados são, de alguma maneira, completamente desconhecidos. Os títulos que categorizam os arquivos não fazem jus à aventura, à palpitação e à surpresa de cruzar com uma informação completamente inesperada para uma familiaridade prévia. É, de fato, como destemidamente mergulhar nos oceanos e oceanos do esquecimento, sem ter o direito, em primeiro lugar, de saber o que estava imerso ali. Ou seja, por um lado, a excitação de descobrir algo novo. Por outro, o medo constante de cruzar com algo tão brutal, violento e mortal, que seja capaz de mesmerizar o conhecimento familiar, tornando-o, conseqüentemente, um lugar comum. Portanto, a transmutação do papel do artista em máscaras excogitadas de um passado presente torna-se indispensável. A partir desse lugar, nos tornamos e incorporamos, através do suporte de traços

palimpsestos gestuais e ecoantes, os arcontes contemporâneos da vocação expressiva para transmitir e intersectar arquivos, dentro dos domínios da vida inexplorada.

Durante o processo de nos tornarmos arcontes contemporâneos, segundo os escritos de Stuart Hall (2012) sobre Jeremy Deller, realizamos que nada deve ser considerado tão efêmero ou insignificante que não deva ser arquivado. Deller acreditava nos arquivos populares, assim como no retrato das práticas, das tradições e dos movimentos sociais que pertenceram a uma dada sociedade, em um dado momento. Os arquivos públicos das agitações e das lutas populares nas ruas. Movimentos sociais e contestações populares, que marcaram as reações genuínas a um contexto do presente à mão e, certamente, tiveram grande impacto nas decisões tomadas. Para Deller, as pessoas representavam os arquivos merecedores de representação e de registro, para quem o barulho conspícuo dos desfiles das ruas torna-se, de fato, o discurso público em si. Os enunciados dos arquivos clamam o direito de expressar e agir de acordo com a liberdade individual e coletiva.

4.3.1 – Máscaras Mortuárias

*levar em minha cabeça as cabeças dos
cangaços*

*levar em minha cabeça as cabeças dos negros
de Africa y Bahia*

*empilhar sobre minha cabeça as cabeças do
cangaço*

*empilhar sobre minha cabeça as cabeças dos
negros de Africa y Bahia.*

- Paulo Nazareth

Os domínios do discurso, na perspectiva um tanto satírica de Graciliano Ramos, trazem um elemento relevante para as práticas comuns de decapitação, seguidas da necessidade incontável de exposição de si mesmas. Espetáculos sociais tinham o objetivo de publicamente demonstrar um *status* de vitória e de poder, especialmente quando possibilitavam esse desfecho performativo, preenchido com a intenção de justificar meios ininterruptamente violentos. Por exemplo, os fins justificam os meios, quando colocam as palavras no lado certo da lei, as ações do lado certo da criminalidade, assim como do lado certo da investigação

forense. Como no caso das decapitações das cabeças pertencentes aos membros do cangaço (Figura 39).

Existem pessoas demasiado sensíveis que estremeçam vendo a fotografia de cabeças fora dos corpos. Essas pessoas necessitam uma explicação. Cortar cabeças nem sempre é barbaridade. Cortá-las no interior da África, e sem discurso; é barbaridade, naturalmente; mas na Europa, a machado e com discurso, não é barbaridade. (RAMOS, 2014, Loc 1159).

Figura 39 – Máscaras Mortuárias dos Cangaceiros



Fonte: Ticianeli (2015)

A referência ao contexto africano, em relação à barbaridade, por outro lado, traz um outro elemento agravante relevante. Os fundamentos teóricos que deram um suporte à pesquisa antropológica sobre como as civilizações do continente africano – enquanto constituição geral de uma recorrência disseminada da colonização – lidam com as práticas da vida diária.

Na perspectiva ocidental, a consciência de si é uma posição autodeclarada, que institui meros observadores dos contextos analisados e em que há uma ausência massiva da metacompreensão ou de uma empatia transcendente em relação ao desconhecido. Como consequência, resultados primários inconclusivos normalmente definem os registros de observação, como as projeções de barbaridade e de primitivismo, dentro da recidiva social da anterioridade. Não se trata da decapitação em si, uma vez que ela consiste na ação de decapitar, em qualquer lugar e a qualquer momento.

No entanto, como a produção do discurso realmente funciona na diferenciação de contextos de ambiguidade cultural, no sentido de descrever a mesma ação de forma um tanto diferente? As reverberações de tal sofrimento integram os domínios relacionados à forma como

as palavras atribuem uma perspectiva responsável à construção de imaginários da definição do ser, assim como ao local onde as *gênesis* são intituladas e seu lugar de legitimação. Além disso, integram a forma como as múltiplas possibilidades de tradução de fatos em palavras têm papel essencial na escrita de uma narrativa. As consequências, descartadas pelas narrativas históricas oficiais, recaem sobre a organização das palavras no manuscrito. Elas não condizem com o papel das memórias na construção coletiva das práticas e das tradições, mas sim com a forma como as afirmações estruturadas serão ensinadas, reproduzidas e atualizadas, segundo a imposição do pensamento herdado.

As sete máscaras mortuárias encontradas no *Museu Estácio de Lima* pertenceram à liderança do grupo de cangaceiros da região. Eles são reconhecidos tanto como um arquétipo do terror social, quanto como movimento legítimo, que clamava por uma solução para a miséria social, em oposição ao governo local. Dizem que há duas maneiras de perecer no sertão: uma delas é a emboscada do tempo injustificado; a outra, é a emboscada montada pelos braços da lei. Seja ela qual for, a emboscada devolve o trauma social para as mãos de uma reminiscência complexa. A privação da liberdade.

O movimento do cangaço representou as consequências das desigualdades pertencentes a um período de tempo e a um contexto específico. Um boca-a-boca que abafou os rumores do rebanho crescente. A palavra foi tão concretamente disseminada, que medidas nacionais, como o desarmamento da sociedade em geral, projetaram uma tentativa de aniquilação feroz dessa insubordinação social (NEGREIROS, 2018). O Nordeste foi a região que compôs, em grande parte, o cenário de luta e de degradação social. Região com um histórico de mover, transpor e subsequentemente respeitar, tanto o movimento, quanto a inércia social, causados pelas emboscadas do tempo injustificado.

O aparecimento do cangaço está relacionado ao sistema político, jurídico, econômico e social do Nordeste brasileiro; a decadência e reveses da cadeia produtiva ligado à agricultura e pecuária, à vida de penúria da população sertaneja, às penosas secas, à ausência do poder público, às injustiças advindas dos coronéis e seus “jagunços”, às rivalidades e brigas fratricidas entre clãs familiares, aos abusos e truculência da polícia, aos códigos de honra, vingança e violência do sertão, à fragilidade das instituições responsáveis pela lei, ordem e justiça, à falta de perspectivas e esperanças de dias melhores. (DOMINGUES, 2017)

Para além dos domínios das desigualdades econômicas, o movimento do cangaço representou a possibilidade de mudança e de um inevitável desmembramento de uma sociedade inteiramente enredada nas consequências da dominação e das feridas coloniais. No sentido de desmontar o *modus operandus* social e relacional, manifestamente reproduzido e herdado desse

sistema. Além disso, o movimento representaria o naufrágio inevitável do poder local. O fato de os serviços públicos não atenderem às necessidades e ao bem-estar das pessoas não teve impacto na forma brutal e feroz com que as autoridades trabalharam para aniquilar, de uma vez por todas, o movimento. A ameaça da perda de privilégios produziu uma série de emendas oficiais, que pretendiam funcionar na manutenção dos mesmos. Este fato também definiu a história jurídica da lógica por trás da distribuição ocidental do poder.

Por outro lado, as repercussões do movimento passaram a agir de acordo com as reações repressivas e extremamente violentas de seus membros, que reverberaram na sociedade civil, assim como de acordo com o modo como as mulheres eram, em sua maioria, integradas à força ao movimento. Há certamente mais camadas de complexidade social e de trauma, que vão além das letras da história.

Virgulino Ferreira, conhecido como Lampião, tornou-se o principal líder do movimento e o homem a quem o dom da imortalidade havia sido misticamente concedido. Se uma emboscada de soldados não houvesse sido enviada em seu encalço e no encalço do resto de seu grupo, Lampião poderia estar vivo até hoje. “De quando em quando noticia-se a morte dele com espalhafato. Como se noticiasse a morte da seca e da miséria. Ingenuidade” (RAMOS, 2014, Loc 806). Uma dessas mortes reais foi celebrada pelos soldados volantes como vitória heroica, em que eles decapitaram a todos e organizaram cortejos fúnebres, em algumas cidades da região, para demonstrar um *status* de poder. Finalmente, as cabeças foram posicionadas e expostas nas escadarias da prefeitura de Piranhas, num estado vizinho, o de Alagoas, em que foram expostas à guisa de prêmios, em uma espécie de exibição. Após esse evento, as cabeças decapitadas foram levadas para o *Serviço de Medicina Legal* do estado de Alagoas, onde um perfil antropológico seria traçado (BRITTO, 2018). O processo de pesquisa visava traçar arquétipos de criminalidade, pautados na diferença cultural e racial. Ao mesmo tempo, um processo inconsciente de mistificação, envolvendo o movimento popular, também estava prestes a emergir.

A coleção de cabeças foi, eventualmente, realocada no *Instituto Médico Legal Nina Rodrigues*, em Salvador, onde passou por um processo de mumificação, passando, então, a fazer parte da exibição do museu. As cabeças pertenciam aos membros mais famosos (ou infames) do movimento: Lampião, Maria Bonita, Corisco, Azulão, Zebelê, Canjica e Maria. Na ocasião, membros da família fizeram uma queixa legal, reivindicando as cabeças de Lampião e Maria Bonita, para que fossem enterradas de maneira adequada. Quando perguntado sobre a necessidade de devolver as cabeças para que as famílias pudessem enterrá-las, o professor emérito Estácio de Lima argumentou que as cabeças eram um presente oferecido ao instituto

pelo departamento de medicina legal de Alagoas. Além disso, o professor colocou que o campo científico não deveria ser levado pelas emoções, mas pela razão. (JUSTIÇA..., 1959, meio eletrônico).

O fato, segundo Lima, deveria levar em consideração a representação científica das cabeças que, consideradas documentos valiosos para a coleção, tornavam a pesquisa antropológica viável. No entanto, as cabeças foram enterradas apenas em 1969, onze anos após o decreto nacional que impedia a exibição de órgãos humanos para fins monetários ou científicos (CUNHA, 2019). Os restos mortais da materialidade do cangaço eram compostos, afinal, de uma coleção de objetos, roupas e armas, assim como de fotografias das cabeças e suas representações, transformadas em máscaras mortuárias feitas de gesso. Correlativamente, os restos reiteram a dimensão épica produzida pelas reverberações do movimento em toda a nação (BRITTO, 2018). Finalmente, neles estão as linhas de imaginários sobre o cangaço e sua possível correspondência com a criminalidade, dentro das letras da lei, ou com os atos heroicos, presentes nos boatos propagados pelo povo que eles clamavam defender.

No prédio do *Arquivo Público de Salvador*, os arcontes contemporâneos da 3^a *Bienal* estabeleceram o primeiro contato com a coleção do cangaço, a partir das figuras de Paulo Nazareth e Ícaro Lira. Nazareth se vestiu com as roupas e o chapéu, vestimentas características do movimento, e cobriu sua própria face com as máscaras mortuárias de Lampião (Figura 39). Finalmente, ele se deitou junto aos corpos mumificados. A intenção da performance é de funcionar como método de provocação de um melhor entendimento da opressão à resistência e de instauração de uma comunicação transcendente, através de práticas relacionadas aos símbolos e à imaginação (CONQUERGOOD, 2013). Como se a imersão corpórea nos arquivos pudesse autorizar o acesso transcendente à experiência historicamente não-traçável dos cangaceiros, homens e mulheres, cujos impulsos mais íntimos permanecem ocultos em depoimentos escritos. A ação da bienal recebeu o nome de *Máscaras Mortuárias*.

Figura 40 – Performance de Paulo Nazareth, “Máscaras Mortuárias”



Fonte: *Desterro* (2014)

Uma seção caracterizada pela *Antropologia do Cangaceiro* foi dirigida pelo artista Ícaro Lira, que teve a responsabilidade de trazer uma perspectiva e uma compreensão contemporâneas, com base nos registros de movimentos populares, no sentido de projetar um quadro das revoltas. De qualquer modo, o artista foi, em grande parte, responsável pelo projeto de curadoria dos objetos em referência. Ao mesmo tempo, investigou os modos de expor esses objetos, levando em consideração a forma como a exposição anterior havia imposto, sobretudo, o discurso da legalidade definitiva. O desafio de sua seção tomou a direção da ética e das formas de exibição, assim como das formas de negociação com as noções de formação, que circundavam o movimento em si. A ética administra os níveis de dignidade, ao mesmo tempo que exhibe a dor do outro e dos corpos em vulnerabilidade extrema. Assim como a maneira como esses níveis de agenciamento são administrados, ao mesmo tempo que a narrativa da mácula social é manipulada.

A exposição, que veiculou projeções audiovisuais de revoltas reconhecidas, organizou a coleção de armas em prateleiras, incluindo as armas brancas chamadas “chuchos”, que haviam sido armazenadas por Estácio de Lima, vindas de penitenciárias. A indicação dada às armas brancas era composta da seguinte frase: “Jogar no lixo”. Da mesma forma, foram exibidas as

indumentárias, as sandálias e os chapéus que pertenceram a Lampião e a Maria Bonita. Além disso, fotografias de membros do grupo, depois do massacre de Angica, no estado nordestino de Sergipe, foram postas nas paredes. Lira também compilou objetos pertencentes ao arquivo, colocando-os sob o selo de mortes extremamente violentas, fator que a maioria das peças reunidas pelo museu tão fácil e claramente tentavam reforçar. O selo da violência resume as dimensões dos movimentos sociais e emancipatórios que reivindicavam por justiça.

A convenção de produzir máscaras mortuárias começou muito antes do advento da fotografia e tinha o intuito de transmitir uma última recordação, que serviria de emblema para os indivíduos depois da morte ou serviriam como substitutos imagéticos de suas figuras (HENNING, 2017). Em termos de contextos simbólicos, máscaras mortuárias trazem a possibilidade de incorporar os poderes de alguém, como se a reprodutibilidade inconsciente da vida possibilitasse a transmissão do conhecimento em si. Tais máscaras desafiam a irreversibilidade da morte, dentro do imaginário do retorno ou da presença. Por outro lado, há uma produção de máscaras mortuárias que está desvinculada de tradições prévias, configurando exposições expositivas e blasfemas da perda, como a promovida pelo *Museu Estácio de Lima*, em que foram expostas as máscaras mortuárias dos cangaceiros. Além disso, elas também faziam parte da exibição de registros visuais, que trazia as próprias cabeças sem nenhum tipo de autorização.

Se um ato de exposição como esse pode ser feito, então é possível compreender como a lógica da manutenção do poder estabelece mecanismos de controle, com o objetivo de produzir imaginários. Por exemplo, independente de qualquer julgamento moral, em relação ao movimento do cangaço em si, quão éticos foram os soldados ao exhibir as cabeças separadas de seus corpos? Se os representantes da ética pública têm a responsabilidade de agir de acordo com as letras da lei, então os próprios representantes da lei deveriam superar sua agenda pessoal de reforço e de demonstração de poder. O trauma é, conseqüentemente, produzido, tanto na forma de feridas quanto de imaginários presentes nos tecidos sociais. Enquanto o movimento do cangaço emerge do confronto contra a desigualdade, a produção de máscaras mortuárias, a ocasião de inscrever e atualizar a criminalidade dentro do sistema legal apenas reforça as conseqüências da repressão, desenvolvidas por uma lógica inerente à colonialidade.

Ao mesmo tempo, durante as ações da 3^a *Bienal*, no prédio do *Arquivo Público*, e em adição à organização dos arcontes contemporâneos, foram promovidos passeios ao cemitério próximo, Quinta dos Lázarus, onde as cabeças de Lampião e Maria Bonita haviam sido enterradas, embora houvessem sido exumadas em 2002.

O passeio pretendia visitar, como parte essencial da jornada revolucionária popular, o túmulo de Carlos Marighella. Um combatente na guerrilha contra a ditadura militar brasileira. Marighella (1969) escreveu um manual do guerrilheiro urbano, com a intenção de tecer recomendações sobre como equilibrar a vida diária e o ativismo contra um governo autoritário. Ele também descreveu as perícias e as estratégias com que o guerrilheiro urbano deveria se preparar e se proteger. A educação foi um esforço importante para o desenvolvimento de uma estrutura popular, em que fosse possível resistir e clamar pelo direito à liberdade.

Lira explicou que a exposição em si, as oficinas e os passeios, funcionaram como uma oportunidade de levantar questionamentos sobre narrativas históricas. (LIRA, 2019, comunicação oral). Em termos similares, elas serviram para alocar e re-significar, se necessário, as principais questões relacionadas a movimentos populares e seu papel no equilíbrio e na reivindicação sociais, relacionando-os, em consequência, à forma como a repressão, em níveis de governo, se configurou de maneira abrupta e extremamente violenta. Tanto em termos de intransigência física, como em relação à descrição discursiva desses movimentos sociais, nas narrativas oficiais.

Além disso, o cemitério da Quinta dos Lázarus foi, durante um longo período da recorrência local, destino comum para os corpos indigentes que não eram reivindicados ou requeridos. A contingência de mortes despropositadas. A colina salpicada de cruces, sem um identificador de dignidade, também é uma consequência dos *déficits* sociais. Nessa ocasião, o projeto de Paulo Nazareth incluiu a formulação de uma lista com todos os nomes dos cangaceiros e realizou uma missa em sua homenagem, na Igreja do Rosário (PATO e CASTRO, 2016). A missa foi dirigida às almas do povo negro da Bahia e da África, assim como aos membros do cangaço.

O estigma de pequenas mortes por toda parte transformou-se em espetáculos sociais de ruptura. O prognóstico canalizado pela habitação de máscaras mortuárias representando a deformação da vida. As anomalias dos tecidos sociais. Exibir o último instante da carne, assim como o primeiro instante da morte, sem a presença dos escopos dos direitos. A eternização da linha temporal, preenchida tanto pela presença material quanto pela crença na ausência da alma. A mácula de vidas irreversíveis. Malfadadas à ordem e à subordinação. A perversidade da liberdade. As cabeças decapitadas. O *orí* abruptamente interrompido. A testemunha das narrativas do trauma, como afirma Macio Seligmann-Silva (2008), são a culpa paradoxal da sobrevivência. Pois a sobrevivência define o dever coletivo ou a privação de tal prerrogativa. Traçada em figuras. A revolta transformou-se em espetáculos conspícuos da mácula social. Impureza. Manchas não-traçáveis da devassidão injustificada. Um lampião para acender as

chamas, para irradiar e queimar os paradigmas paradoxais de tecidos complexos, na iminência da resiliência.

4.3.2 – Luto

A contingência da morte, arrebatada pelas profundas e eternas sequelas do luto, marca e intensifica cada espectro do trauma, dentro das narrativas de fatos históricos. A aparência de um trauma resiliente e conspícuo, ativado pelo discurso nacional, assim como pelas cronologias do heroísmo, da vitória e da glória, para aqueles que permaneceram do lado certo da lei, performando do lado certo do poder. O espectro do trauma, no entanto, não apenas alimenta, mas motiva a vida, em uma busca instigante pela iluminação e pela comunicação. As camadas que compõem o espectro do trauma aproveitam o asilo, representado pelo nascer do sol, que reconhece, em cada instância diária, a possibilidade da cura.

Paulo Nazareth, quando imerso na interseção de pequenas mortes por toda parte. Transitar, sentir, incorporar e transcender o trauma histórico, nas reverberações da circunstância de observação do presente à mão, em que o papel dos arcontes contemporâneos orienta a inscrição das narrativas que serão trazidas com os rituais de cura, tornando visível o que estava oculto. O resultado prévio dos trabalhos pertencentes a esse arconte contemporâneo reside numa percepção sensorial, cujo arquivamento permanece “inacessível ao pensamento”, como explica Antonin Artaud (1958, p. 54). A conexão com os traços palimpsestos pertencentes ao edifício do *Arquivo Público de Salvador* justapõe a apreensão do espaço geofísico, expandindo-o rumo a um fascínio composto por um estado de transe, em que “sinais espirituais têm significado preciso, que nos atingem apenas intuitivamente, mas com violência suficiente para tornar inútil qualquer tradução em uma linguagem discursiva lógica” (ARTAUD, 1958, p. 54). Portanto, as expectativas apreendidas por uma ação de contemplação se dissolvem em múltiplas dimensões, em meio aos domínios da percepção e dos sentidos espaço-temporais perceptíveis.

Os traços máculos da performance sobressalta o borrão cognitivo da realidade. A agência dos traços palimpsestos dos movimentos trans-históricos e culturais possibilita um “conflito de estados espirituais, eles mesmos ossificados e transformados em gestos-diagramas” (ARTAUD, 1958, p. 53). A materialização e a atualização da vida reforçam e traçam a possibilidade da ruptura e da construção, forças ativas que operam no mesmo nível da

consciência. A mácula trazida pelo estado de transe, transmitido por um conflito performativo multissensorial, aniquila o controle sobre a contemplação. Nada permaneceu intocado ou inalterado. Embora as origens que levam a tais estados permaneçam intracçáveis para a razão e, dentro da mesma lógica, não-traçáveis para a reprodutibilidade mecanizada do pensamento herdado. Se a construção e a reprodução linguísticas de pensamentos herdados tornam-se cada vez mais inábeis para interferir, então “a transmissão da realização nua” atinge a possibilidade de ruptura, em linhas perceptíveis de contradição (ARTAUD, 1958, p. 52).

O surgimento de gestos-diagramas estabelece uma conexão com os traços palimpsestos prestes a intersectar sua presença metafísica, em fragmentos materializados e partilhados do espírito. É o repertório de traços sensoriais que emerge da fricção da contradição da realidade, em meio ao movimento gestual de desarticulação de qualquer especulação da verdade ocidental universal. Apenas a veracidade, investida na reverberação da presença, atribui significado ao evento, trazendo consigo o repertório de traços palimpsestos do conhecimento inexplorado.

Os domínios dos gestos e dos ecos permitem a produção de vibrações, em que são estabelecidas conexões com o invisível, o incomensurável e o indizível. O gesto intuitivo das mãos de Nazareth, ao sagradamente dobrar as roupas e os véus ao redor dos crânios e dos ossos que continham as profundezas do corpo vivo. A apreciação de uma performance ritualística, nas fronteiras intransigentes entre a realidade, a intenção e a representação. O arconte contemporâneo compreende, acima de tudo, a urgência de dar aos cadáveres o funeral que lhes é devido e que lhes foi negado, ao serem confinados no *Instituto de Medicina Legal*, passando, posteriormente, a fazer parte da coleção do *Museu Estácio de Lima*. “Assim se mostra, portanto, o sentido da ritualização funerária: reverter a morte em vida” (THOMAS, 1991, p. 121).³¹ Nazareth entende que a “índia carajá” e o “cafuzo” tinham o direito, antes de qualquer urgência relacionada a sua exibição, a receber a cerimônia de sua partida. Em todas as sociedades, segundo Dwight Conquergood:

Performances culturais, como rituais, cerimônias, celebrações, mitos, estórias, canções, piadas, carnavais, competições, jogos, festas, cortesias e outras tradições expressivas, são eventos culturalmente reflexivos que focam, interpretam, pontuam e atribuem significado à experiência. (CONQUERGOOD, 2013, p. 19).

A experiência de recordações fúnebres, dentro da perspectiva de Nazareth, para instanciar a performance do corpo em recessão. Destituídos de seu direito básico de transcender

³¹ “Tel est donc le sens de la ritualisation funéraire: inverser la mort en vie”.

a vida material, a “índia carajá” e o “cafuzo” foram destituídos de sua acessibilidade ancestral. A performance chamada *Direito ao Funeral* suspende a 3ª Bienal em meio a expectativas de estabelecimento de um contexto, em que cerimônias culturais fossem fortalecidas, não assimiladas ou apagadas, mas cumpridas. Cerimônias têm, na verdade, uma articulação comunicativa com o conhecimento ancestral. “Os mortos enterrados em cemitérios locais não são rememorados pela posteridade, mas permanecem no culto religioso da comunidade” (CONQUERGOOD, 2013, p. 19, tradução nossa).³² À medida que as tradições ocorrem, as vozes, as afirmações, os gestos, as repetições e a encarnação se alinham às reverberações de múltiplos traços palimpsestos espaço-temporais, relacionados à mediação relacional das interseções da vida. Cerimônias realizadas repetidamente, em afinidade com a transmissão gestual. O repertório da mediação ancestral.

Nesse sentido, a performance como método pode ser aplicada aos domínios da cura e da possibilidade de realização de uma acessibilidade transcultural, que reside na coerência da vida, através de uma passagem cerimonial da morte. Estruturas performáticas que “representam as cascas exauridas da ação sangrada por suas motivações” (TURNER, 1982). A interconectividade entre os domínios das performances conecta a ação ensanguentada e a motivação corroborada de ultrapassar a representação, em direção à realidade em si. Como se a intenção espiritual pudesse turvar e trespassar as interpenetrações da representação. Ao mesmo tempo, a cerimônia habitaria o desfecho intuitivo e não a simples expectativa automática das práticas comuns e repetitivas, injustificadas por tempos privilegiados. A performance *Direito a um Funeral* restaura o equilíbrio entre a violência extrema da pesquisa científica antropológica, conduzida em laboratório, e a atenção conspícua que performa de acordo com os propósitos da cura. Se uma ação traz o conhecimento científico, com o suporte de estatísticas, medidas e inscrições, para atualizar as letras da lei e os resultados analíticos, esses relatórios têm a intenção de alcançar o desenvolvimento de expectativas sociais ideais. A outra é então exacerbada, promulgando a restauração da retirada de uma violência laboratorial desumanizante, através de meios estabelecidos, de forma gradual e cuidadosa, junto com a repetição de rituais coletivos partilhados, que persistem em resultados que contornam os elementos incomensuráveis e não-traçáveis da ação performativa; esses processos dependem da transmutação e do entrelaçamento da questão com os ritos imateriais de passagem. Há, na verdade, a possibilidade de continuidade dos traços palimpsestos herdados, nas interseções da comunalidade.

³² “The dead buried in local cemeteries will not be remembered in posterity, but they remain within the religious cult of the community”.

As ações performativas, organizadas durante a 3^a *Bienal da Bahia*, refletiram o espectro das existências engolfadas. Apoiadas na tentativa de torná-las visíveis. As práticas cerimoniais funcionaram, portanto, como mecanismo para encarnar a restauração simbólica da dignidade, que havia sido desumanizada, em detrimento dos discursos científicos analíticos. Por outro lado, a performance pode ser compreendida e estudada através das perspectivas de combinações anatômicas e químicas, reunidas com o objetivo de elevar um indivíduo ou um coletivo a um estado de transe, como nos experimentos teóricos realizados e desenvolvidos por Richard Schechner. Nesses casos, a análise de atividades cerebrais pode conter as explicações sobre o processo de atingir um estado performativo, análogo ao estado obtido com o suporte de narcóticos, de repetições da vida diária ou de rituais religiosos. Schechner (1986) explica a magnitude do estado performativo, a partir do ponto de vista da experiência individual, embora o autor não acredite na existência do individual, mas que toda experiência pertence ao destino (que estamos na iminência de construir) de um coletivo maior. Por outro lado, o estado de transe em si esconde um elemento de revelação sublime, não por ser completamente desconhecido por certos padrões do conhecimento, mas devido ao fato de não poder ser compreendido ou comunicado através da transmissão escrita, ou através do pensamento ocidental sistematizado e herdado.

A transmissão desses padrões de conhecimento se repete através de mecanismos de repetição geracional e genealógica, no sentido de que há a atualização dos ciclos. Um movimento espiral circular, que adota e evoca os traços palimpsestos relacionais, em que a performance se comporta como mediadora das camadas comunicativas dimensionais das ações em reverberação. Essas interações catalisadoras, materializadas nos gestos de vibração, nas declarações e nos traços da existência que processam o fenômeno em movimento, desvinculadas e inexploradas em sua origem, são apenas espectros circulares de articulações sensoriais. A evocação de gestos ancestrais internaliza o significado e a questão, a partir do repertório da intuição fantasmagórica. Tudo acontece no presente à mão do ritual, da presença do corpo na performance, assim como da especulação catalítica do eu, que está imbricada na percepção espaço-temporal do ser. O repertório da performance contorna a alegoria do movimento, que dissolve a contradição à medida que emerge do contexto da experiência mnemônica coletiva da transmissão, através da justaposição de gestos e afirmações. Ritos de passagem incluem o estado de transição imbricado em uma série de elementos culturais. Normalmente, eles são marcados pela presença de “entidades liminares”, que se encontram “por entre e entre as posições atribuídas e agrupadas pela lei, pelo costume, pela convenção e pelo cerimonial” (TURNER, 1969, p. 95). Ao mesmo tempo, o estado de transição, marcado por

esse repertório cultural, representa a instância da morte como último augúrio, em direção ao fim de um a ciclo, dentro da comunidade. No que diz respeito à experiência mnemônica, “a ritualização do luto, comemorações, apropriações de lugar de memórias fixas ou nômades, reivindicações políticas e comunitárias, [...] mostram a que ponto o ser, mesmo quando despojado de tudo, permanece profundamente um ser de memória” (CANDAUI, 2005, p. 166).³³ Nós experimentamos o conhecimento e os rituais ancestrais apenas através da transmissão da memória coletiva.

O estado de transição permeia o movimento da performance, que se familiariza gradualmente com o espaço, com o intuito de assumir a função da mediação. Momento em que uma brecha de acessibilidade pode ser aberta, dentro dos domínios dos arquivos. O último, certamente imbricada nas ruínas, está entre os ossos e crânios colocados ao redor dos corpos pertencentes à “índia carajá” e ao “cafuzo”. Imbricada também por uma emanção de essências de conexões transcendentais, como na informação documental inscrita pelos arcontes, na descrição dos objetos e das patologias, na agência dos traços palimpsestos e no ritmo das batidas do processo de hipnotização das galinhas d'Angola, levadas por Paulo Nazareth, como parte da performance de retirada dos corpos mumificados do edifício do *Arquivo Público*.

O arconte contemporâneo, acompanhado do suporte da artista Michelle Mattiuzzi, reencenou o ritual cerimonial de um funeral. A ação aconteceu no segundo andar do edifício do *Arquivo Público*. Nazareth estava vestindo branco, como é costume em rituais afro-brasileiros. Não houve audiência na performance cerimonial, apenas os dois artistas, os crânios, as múmias, as galinhas d'Angola, as forças espirituais e a equipe audiovisual. Sobre os objetos exibidos, cada um deles tem sua carga de simbolismo. Todo traço remanescente, inscrito no edifício do *Arquivo Público*, é colocado em movimento. Cada símbolo, na verdade, representa mais que um significado conturbado. Eles estão todos entrelaçados em uma possibilidade multivocal da ocorrência (TURNER, 1969). O posicionamento e o respeito diante de objetos sagrados, durante a preparação do palco, têm papel essencial na afinidade da performance ritualística. O movimento das mãos mantém o eco das batidas. Todas as forças tornaram-se presentes e reverberaram com os gestos. Da magnitude da performance, os gestos emergem em silêncio, em refúgio, em conjuração. Nazareth dá voltas na sala e no prédio, tocando o caxixi e evocando as recorrências das reverberações de palimpsestos espaço-temporais do lugar, possibilitando sua entrada trans-direcionalmente no processo do ritual. Os artistas reconhecem o lugar da ação

³³ “La ritualisation du deuil, commémorations, appropriations de lieux de mémoires fixes ou nomades, revendications politiques et communautaires [...] montrent à quel point l’être humain, même quand tout se dérobe, reste profondément un être de mémoire”.

e reforçam esse estado na busca pelo transe. O eco que reverbera a batida, uma batida distinta e solene. Gradualmente mais alta e mais forte. As galinhas d'Angola, hipnotizadas e ornadas com um pedaço de cartolina e uma fita vermelha. A evocação na iminência de erguer uma ponte comunicativa e dimensional. Em meio ao ritmo do processo de preparação, o corpo do arquivo reforça os gestos ancestrais da presença. Cada traço palimpsesto desperto assegura a transmissão do repertório multivocal. Os artistas abrem o compartimento de madeira, transferindo gentilmente os corpos mumificados para um tecido bege estendido no chão, que irá servir para envolver a “índia carajá” e o “cafuzo”. Uma fita vermelha servirá para enlaçar e sinalizar o anterior. O próximo passo consiste em embrulhar cada caveira separadamente, até que cada uma delas seja contemplada e honrada. O cuidado com os corpos está na restauração da dignidade. Nas velas acesas e na gentileza das flores, intermitentemente. No som das batidas e no transe que inicia a retirada do túmulo de madeira. Respire e continue a cantar. Deixe os soluços aliviarem a dor. Os oceanos e oceanos de dor inscritos nos traços palimpsestos de ciclos da vida que são, finalmente, abrasados. Injustificados. Os gestos ancestrais dão o direito ao funeral. Desconhecidos. O túmulo é levado ao mar da Baía de Todos os Santos e incendiado. Não-traçáveis. E lá deixado, para que se torne traços de cinzas ímersas no oceano. Não mais esquecidos, não mais científicos, não mais desconhecidos. Fora dos arquivos escritos, mas reforçados em sua veracidade. Que descansem em paz.

4.3.3 – Conversações Mediúnicas

Práticas de curadoria assumem, de tempos em tempos, a função da cura, segundo Ana Pato (2017). Por exemplo, a autora explica que o termo em si vem do latim “curator”, que define aqueles encarregados do gerenciamento ou aqueles cuja função requer cuidado e apreciação. Ana Pato (2017) também compara as práticas de curadoria à definição tupi da expressão “curare”, que se refere ao veneno usado para preparar a flecha. Ambos os termos, ao se referirem a um ato de envenenamento e de cura, parecem corresponder às expectativas das práticas de curadoria. Embora essas práticas contornem o trabalho conspícuo, apoiando-se em uma multiplicidade acrobática entre intenção e conteúdo. O ponto de vista da não ambiguidade, no entanto, atravessa os processos de conscientização, relacionados à maneira como os tecidos sociais vêm desenvolvendo e trançando redes de contato como sistemas extremamente

complexos, cuja totalidade nunca será completamente percebida ou compreendida. Mas a intenção de compreender e de escutar as estórias tem, claramente, grande participação nas práticas de curadoria. É necessária a quantidade certa de veneno para tencionar o fio que mantém a fixidez e as verdades discursivas imaculadas. A cura vem com o movimento de restaurar e de dar à existência o direito à liberdade e aos processos ritualísticos que sustentam a continuidade.

Maria Magdalena Campos-Pons, nascida nas terras de Matanzas, em Cuba, atravessou caminhos ancestrais, para estabelecer a comunicação com os traços palimpsestos espaço-temporais, através de uma série de ações transcendentais, relacionadas a conversas mediúnicas. Situadas, transpostas e cruzadas. Rituais de purificação e limpeza. Andando com um grupo de filhas do *Terreiro Ilê Axé Oyá Nitá Izô Oxê Omin* e acompanhada pelos ritmos do músico Neil Leonard. Atravessando, cantando e indo além dos domínios da comunicação detectável. O cortejo traçando seu caminho através da passagem purificadora, evocando sempre o mantra: “Que te quite el dolor, que te quite la angustia que estaba archivada en eses espacios, ahora empezamos hoy a escribir un historia nueva”. Nesse sentido, quando percebemos novas narrativas enquanto transmissão da memória, isso significa, segundo Joël Candau (2005), “transmitir uma memória não consiste em legar somente um conhecimento, mas uma maneira de estar no mundo” (p. 152, tradução nossa).³⁴ Ao mesmo tempo, há um processo ligado ao momento em que os “objetos” da história e da pesquisa antropológica se emancipam enquanto “sujeitos” e recuperam a autonomia de reinventar narrativas legítimas da vida diária. Quando isso acontece, como coloca Grada Kilomba:

Essa passagem da condição de objeto à condição de sujeito é o que marca a escrita como ato político. Esse é, ademais, um ato de descolonização, em que nos opomos a posições coloniais, ao nos tornarmos escritores ‘válidos’ e ‘legítimos’, e nos reinventamos, ao nomear a realidade que foi nomeada de forma equívoca ou que não recebeu nome algum. (KILOMBA, 2010, p. 12).

As novas narrativas colocadas por Campos-Pons se apoiarão nas colocações de Kilomba sobre o tornar-se sujeito, que define e aloca os domínios da legitimidade, da emancipação e da reinvenção de arquivos escritos. Nesse sentido, a dimensão política engatilhada por essa escrita atingirá um entendimento mais amplo sobre como novas narrativas, não apenas sobrepõem, mas transgridem o discurso oficial, vindo de ações nacionais instituintes. Por exemplo, essas

³⁴ “Transmettre une mémoire ne consiste pas donc seulement à léguer un contenu mais une manière d’être au monde”.

novas narrativas também estendem o processo de escrita para além da simples estrutura da palavra, levando-o aos ecos de realidades e experiências coletivas.

Os escritos de Artaud sobre o teatro balinês e eu desenhamos a mesma analogia para *Conversas Situ/Atuadas*, “em adição a um sentido agudo da beleza plástica, esses gestos têm, como objetivo final, a elucidação de um estado ou um problema espiritual” (ARTAUD, 1958, p. 61, tradução nossa).³⁵ Como, por exemplo, a performance de purificação suscitada para enfrentar as interrupções injustificadas do processo artístico e de curadoria fluido. Como a decisão de reformar o prédio do *Arquivo Público*, tomada no sentido de restringir as investigações da 3ª *Bienal*, como os buracos no teto, que não impediam a chuva de criar pequenas inundações, como as demandas públicas para desmontar a instalação artística colocada na entrada do prédio e assim por diante.

Maria Magdalena Campos-Pons sugeriu, portanto, que a inauguração das ações da bienal, no *Arquivo Público*, começasse com um ritual de purificação, primordial para qualquer expectativa de sucesso. Como consequência, a elucidação de um estado espiritual e o repetido entrecruzar de problemas foram esclarecidos, tanto pela ação performativa, quanto pela intenção imbricada no ritual de purificação que, para além da atenção dada ao cultivo estético, também carregou o prospecto da emanção espiritual. Concomitantemente, a expectativa gerada pela exposição pública dá suporte à cena da aparência e o ato performativo transgride o palco com reverberações que enfrentam a ebulição de múltiplas camadas de traços palimpsestos trans-históricos, imbricados ao longo de toda a estipulação espaço-temporal da cena.

A performance e o ritual sobrepõem a linha de separação categórica, reforçando o estado de transe de ambas as práticas. Performance ou ritual, a apreensão das camadas dos resultados eufóricos permeia a cena com a intenção solene de purificar o ambiente. E de macular, por outro lado, a expectativa de uma impermeabilidade categórica. A implicação de ambos, performance e ritual, converge no reforço de traços gestuais e palimpsestos, imbricados na evocação de forças ancestrais. Portanto, conteúdo e intenção também confluem em e com os terrenos estéticos inscritos em expressões artísticas. Ao discutir a associação entre teatro e candomblé, Fernanda Júlia Barbosa chama a atenção para a maneira como essas ações se justapõem, permanecendo ainda assim processos diferentes.

³⁵ “In addition to an acute sense of plastic beauty, these gestures always have as their final goal the elucidation of a spiritual state or problem.”.

É da roda de siré que tiramos que retiramos fragmentos, sons, cantos, cheiros, ritmos, texturas sonoras e visuais, danças e sabores que passados por um processo de estilização cênica, culminam nos espetáculos que construímos. Não há, portanto, nenhum desejo de imitarmos as divindades e muito menos de revelarmos a intimidade ritual do axé, mas sim de nos deixarmos conduzir pelos estímulos sensoriais e cognitivos que esse contato nos proporciona para chegar a um estado de representação. Ele reforça nosso objetivo de valorizar a herança cultural africana, divulgando-a e fortalecendo nossos referenciais identitários. (BARBOSA, 2016, p. 95)

Além disso, houve o movimento da performance – que se refere à caminhada simbólica do terreiro *Ilê Axé* ao edifício do *Arquivo Público* –, os cantos e as valsas em adoração aos orixás que protegem e purificam o espaço atravessado. A articulação trans-histórica ocorre durante esse passeio, em que cada vestígio de traços palimpsestos irá se comunicar, através da *movência* intuitiva das afirmações, do transe e da comunicação dimensional. O corpo, enquanto arquivo de paradeiros ancestrais, engaja-se em uma jornada, através de uma conexão estabelecida em níveis de estados de transe. A expressão artística e o ritual ancestral partilhado entrelaçam e lançam diferentes forças, dando suporte à cena de imersão, de emancipação e de separação das camadas de reverberações emanadas pelo arquivo-corpo. Não-traçáveis. A ação inconsciente de levar traços palimpsestos de um lugar a outro, de uma ruína a outra, de uma articulação a outra.

Ao nos referirmos ao canto de Campos-Pons, na escrita de novas narrativas, um exemplo dessa articulação toma forma, em 1996, quando as *Sociedades de Proteção e Defesa dos Cultos Afro-brasileiros* prestou uma queixa contra o *Museu Estácio de Lima*, clamando que os objetos sagrados, que pertenceram às casas de candomblé, deveriam ser retirados da coleção exposta pelo museu. Para começar, devido à própria dimensão simbólica de tais objetos nas práticas religiosas. Muitos desses objetos constituem partes solenes de rituais. Nesse sentido, as pedras conhecidas como *otã*, por exemplo, pertencem aos domínios secretos das casas, ou seja, elas são mantidas confinadas nos terreiros. Apenas posições hierárquicas específicas podem ter contato com elas. Além disso, algumas dessas pedras não devem ser olhadas diretamente. As *otãs*, acomodadas em potes e envolvidas em tecidos, permanecem cuidadas e protegidas em salas confinadas. Segundo Roger Sansi, as pedras escondidas, pertencentes às casas de candomblé, devem ser tratadas em termos de agência do objeto (SANSI, 2005). Nesse sentido, há de haver um entendimento da vida e da agência, não apenas dos indivíduos e das comunidades, mas dos objetos que ocupam um lugar de santidade, dentro dos processos do divino e dos rituais. O fato de as *otãs* serem mantidas em lugares escondidos não interferiu nas regulações do museu, que dispôs as pedras (ao ponto da heresia e da profanação) para a visita pública.

A questão sobre como os objetos sagrados continuaram a ter sua agência desrespeitada é sobreposta pela especulação relacionada à exposição. Na verdade, grande parte da pesquisa antropológica feita em laboratórios, assim como a categorização de culturas ao redor do mundo, repousa na possibilidade de demonstrar descobertas teóricas. Ao reunir arquivos antropológicos, uma prova deve ser apresentada e exposta, no sentido de manifestar espectros de uma verdade social universalizante.

No que diz respeito à investigação, conduzida com o objetivo de devolver as pedras, muito embora o contexto original das *otãs* não tenha sido identificado, uma solução para tal desrespeito deveria ter sido determinada. Levando também em consideração o fato de terem sido resultado de inúmeras operações e extorsões da polícia, elucidadas nas queixas legais, feitas por defensores dos rituais afro-brasileiros. Segundo os autores das queixas, é preciso compreender que a essas pedras sagradas deve ser demonstrado o devido respeito. Como consequência, aqueles que trabalhavam no *Museu Estácio de Lima* terminaram levando as pedras para as instalações do subsolo, como forma de respeito ao segredo e à agência dos objetos. No entanto, a não devolução das *otãs* foi substituída por seu abandono, sem nenhum tipo de responsabilidade. Ainda existem muitas limitações institucionais, que levam à incompreensão do valor e da agência cultural de objetos pertencentes a domínios externos à apropriação nacional, relacionados à emancipação social das práticas. Não obstante, a importância de considerar a presença transcendental. Ambas pertencentes a uma essência fundamental, imbricada na conexão constitutiva dos santos.

A artista Maria Magdalena considera a dimensão simbólica da diáspora presente nas pedras, por simples ações ligadas à sua infância. Sua família pediu que ela escolhesse uma pedra que a acompanharia em seu caminho (PATO, 2017). E ela o fez. O significado atribuído às pedras, nesse caso, consiste em uma diáspora genealógica e ancestral. A trajetória da diáspora negra no Caribe, de onde a artista vem, está entrelaçada à experiência das diásporas ligadas ao contexto brasileiro. Ela trabalhou junto aos arcontes, públicos e contemporâneos, com a intenção de restituir a materialidade e a visibilidade imbricadas nos objetos mantidos no *Museu Estácio de Lima*. As novas narrativas, como afirma Campos-Pons, englobam o entrelaçar múltiplo das narrativas atlânticas (PATO, 2017). Por exemplo, o daquelas pertencentes aos contextos do Caribe e do Brasil. Embora vistas como fenômenos fundamentalmente separados, ligados a uma história nacional oficial isolada, a experiência da travessia converge com uma luta mais ampla, ligada às diásporas negras como um todo. Como fenômenos polimorfos, que podem ser compartilhados e apreendidos em termos de amálgama coletiva.

Os processos relacionados aos projetos de Campos-Pons abrangem as práticas da conversa. Por exemplo, a correspondência com arquivistas, como meio de pensar narrativas mais representativas e consistentes com a experiência da travessia suportada pela diáspora negra. O cultivo da relação estabelecida com as mulheres de uma casa de candomblé, onde a artista se engajou em outras práticas relacionadas aos rituais. Como ajudar na preparação de um prato típico da Bahia, o acarajé. Um tipo de comida que também serve como oferenda para nutrir os orixás. Parte da experiência da artista foi marcada por sua participação, junto às mulheres do candomblé, nas idas à feira de São Joaquim, para a compra de ingredientes, que dá início à primeira parte da jornada ritualística. O grupo de mulheres com quem Campos-Pons trabalhou é conhecido como “baianas”. Termo que, para além da identificação geopolítica, se refere a transmissoras do conhecimento ancestral, familiarizadas com as práticas e oferendas ritualísticas.

A vida e os rituais diários são fenômenos justapostos. A sociabilidade da vida diária não pode ser diferenciada ou isolada. Cada instanciação da vida acontece no presente à mão, amalgamado às dimensões simbólicas dos domínios espirituais, profanos e mundanos. Também segundo Fernanda Júlia Barbosa (2016), a associação do teatro performativo com os rituais do candomblé permite a analogia do corpo como elemento equivalente ao templo. Por exemplo, o corpo está associado a noções de sacralidade. A abordagem foi apresentada à autora pelos membros mais antigos das casas de candomblé em que ela participou. Se o corpo sustenta a divindade dos santos, então também é possível perceber que a dimensão do corpo como arquivo atinge camadas de entendimento espiritual que não podem e não irão ser descritas com o suporte de apenas algumas palavras. Muito menos, a partir das descrições oficiais feitas pelas letras da lei, por relatórios científicos e por descobertas antropológicas. Ao mesmo tempo, o corpo como templo remonta ao princípio fundamental da troca ritualística e se entrelaça ao movimento do significado imbricado no ser: tanto social quanto ritualístico (SODRÉ, 1988). Os efeitos reverberados geram esse princípio da troca, que será comunicado para além da linguagem, mas através dos gestos, das vozes, das danças, ou seja, do elemento sublime que permite que a conexão e a relação sejam atingidas. A transmissão mnemônica das afirmativas antecipa a resposta originária aos estados metafísicos cosmológicos do transe. Nesse processo, cada elemento imbricado no círculo, vivo ou inanimado, constituirá o ritual, a performance e os traços palimpsestos em vias de construção e de atualização, dentro desse movimento.

Além disso, as mulheres do contexto do candomblé, como percebido por Campos-Pons, representam a força vital da comunidade e são responsáveis por sua continuidade. Alguns dirão que as mulheres negras do axé são a base fundadora e de sustento da sociedade como um todo.

Portanto, também são indispensáveis para a manutenção do axé imbricado nas casas. As conhecedoras do conhecimento ancestral, das práticas e dos rituais transmitidos pelo movimento coletivo e genealógico dos gestos e das vozes. O respeito devido à ancestralidade. A performance da presença e do poder imbricada em sua *movência*. Imbricada, por exemplo, na arquitetura e no templo inscritos no vestido branco que elas vestem (CAMPOS-PONS, 2019, comunicação oral). A artista começou a escrever uma nova narrativa, a partir da ação gentil de ser capaz de convergir a experiência das mulheres do candomblé com as de sua própria avó. A confluência entre sua própria trajetória na diáspora negra caribenha e aquelas inscritas em costumes pertencentes ao contexto brasileiro das diásporas atlânticas. Também é possível, através do processo performativo da artista, ampliar os traços palimpsestos, inscritos na forma como a transmissão de múltiplas camadas relacionadas a movimentos culturais se justapõem a diferentes sociabilidades da vida.

E o ritual em si, à medida que a continuidade da performance cultural e ancestral opera e reverbera, através de “produções que se moldam no âmago do problema, da vida, da realidade” (ARTAUD, 1958, p. 60, tradução nossa).³⁶ A consciência de como os rituais são materializados e atualizados no movimento das formas constitui uma convergência associativa das diásporas negras do Atlântico. A genealogia da cultura, como postulada por Muniz Sodré, busca múltiplas camadas de reverberações e vozes. A gênese do ritual contraria a cronologia do tempo ocidental e emerge na recursão circular dos ciclos. Ou seja, cada parte do ritual, da preparação ao vértice, tem um valor equivalente no processo, uma vez que todas as ações pertencem à mesma recursão do tempo. Presença e conexão. Isso significa dizer que cada pessoa adiciona algo ao círculo, independente da posição hierárquica que ela ocupe na performance do ritual. O mascarar e o reforço da brecha da cena metafísica, sem julgamento, na experiência coletiva amalgamada das batidas do coração. Os traços palimpsestos, inscritos em possíveis atualizações do ritual performativo, oferecem um caminho para revelar uma conexão com a compensação divina. Desprovida de valor cumulativo. Movimento de elementos não-traçáveis, que sobrepõem camadas de palimpsestos gestuais e ancestrais, reconhecidas pelos oceanos e oceanos do esquecimento, mas muito bem esclarecidas pelos arquivos, desconhecidos para o corpo da diáspora.

³⁶ “Productions that take shape at the very heart of matter, life, reality”.

CENAS DE PALIMPSESTOS**FILME 3 – CONVERSAS MEDIÚNICAS NO ARQUIVO PÚBLICO**

Youtube URL:	https://www.youtube.com/watch?v=AsOlkPDDCus
---------------------	---

Descrição

O terceiro filme foca nas ações da 3ª Bienal que aconteceram no *Arquivo Público da Bahia*. Três passagens compõem o vídeo. A primeira é conduzida pela artista Maria Magdalena Campos-Pons performando um ato de purificação no prédio. Esta ação foi nomeada *Conversas Situ/Actu*. A segunda passagem alterna entre uma cena de performance que ocorre na *Biblioteca Pública* dos Barris e imagens que pertenciam à coleção do *Museu Antropológico e Etnológico Estácio de Lima*. A performance na *Biblioteca Pública* foi feita por Paula Carneiro Dias e integra uma seção que se chama *Inverso Bienal*. A terceira passagem mostra a performance *Direito ao Funeral* pelo artista Paulo Nazareth e com a assistência da artista Michelle Mattiuzzi. O filme foca nas noções de arquivo e como os arcontes contemporâneos lidam com esses documentos e objetos.

Créditos do Documentário**Roteiro e Produção**

Paula Luciano

Edição e Efeitos de Animação

Karol Azevedo

Design da Capa

Caio Esgario

Diretores de Fotografia

Alfredo Mascarenhas

Lara Carvalho

Isabela Trigo

Leonardo Pastor

Gillian Villa

Rafael Martins

Trilha Sonora Composta por

Carla Souta

Gileno Lima

Eufônico Estúdio

Cortesia de vídeo de

Dinha Ferreiro

Luciana Muniz

Arquivos Audiovisuais da 3ª Bienal da Bahia

ENTREMEZES

EPISÓDIO 4 – BARRACAS REMINISCENTES

Menino abandonado na Bahia, é capitão de areia.

É capitão de areia.

É capitão de areia.

Na manhã seguinte, retornamos às premissas do MAM no horário indicado na mensagem pelo Grinalda. Nome fictício que daremos ao personagem em questão a fim de preservar sua identidade de rua. Passamos pelo portão de cima do Solar que abre o pôr-do-sol, atravessamos o *Parque das Esculturas* até chegar, por fim, nas barracas reminiscentes da prainha da Água Suja. As estruturas das tendas chegam de barco pela praia e são montadas no fundo do espaço da areia, perto das pedras e do mural esculpido em alto-relevo. Sendo essas, por sua vez, sujeitas à modificação de lugar, no decorrer do dia, devido ao ritmo natural de elevação e diminuição da maré. Saulinho (outro nome fictício), que me acompanhou nos trâmites da busca, já estava avisado da nossa chegada. A barganha se deu por estipulada. Após a cachaça de Minas e os R\$100 conto postos na mesa como prometido, Saulinho e eu revisitamos o caminho de volta. Subimos novamente a trança de aço de oito metros de Tunga, passamos pela saída poética do pôr-do-sol e nos rendemos na fronteira entre o espaço territorial público do MAM e a passarela que leva os transeuntes às Gamboas, de cima e de baixo. Permaneci na fronteira enquanto Saulinho se dirigia aos guardas da comunidade. Na sua volta, me entregou um saco preto de lixo enrolado. Desembrulhei o pacote, verifiquei o objeto e me tornei, de novo, em posse do dispositivo. Ascendi sua tela e redigi uma mensagem que Bel receberia com o entusiasmo de resolução de uma das estórias mais loucas que vivi na Bahia: “Te escrevo com as boas notícias” (e um coração roxo em figura).

Bel é carioca e cineasta. Visitava amigos em Salvador enquanto participava do furdunço do verão. Para além das fofocas que iam e vinham no balanço das ondas, havia dois passeios que se gesticulavam como paradas obrigatórias na cidade: o *Âncora do Marujo* nas madrugadas sem fim e um dia ensolarado no Solar Unhão. Missão dada. Na noite que antecede, percorremos

os botecos do Dois de Julho e nos rendemos às risadas ao assistir as performances *drag queen* dos marujos. Na malemolência da manhã subsequente, reiniciamos o ciclo na parada de ônibus que trazia Bel ao bairro de uma só rua, conhecido como Vitória. Seguimos em caminhada pelo lado oposto à Baía de Todos os Santos, onde os prédios glamorosos se privilegiam da paisagem do mar. Atravessamos o Passeio Público em atenção às ruínas arquitetônicas do *Teatro Vila Velha*, descemos a *Igreja dos Aflitos* e chegamos, finalmente, ao portão poético do pôr-do-sol. Após o caminhar de olhares distraídos pela Vênus esculpida em ferro de José Rezende e as instalações de Carybé, estendemos as cangas ao sol. Missão cumprida. A continuação do dia se daria pela alternância intermitente entre as conversas na areia e os mergulhos no mar. Nenhum outro planejamento estava previsto, não fossem os contratemplos que emergiram enquanto recorte das incoerências da preocupação.

Meio às palavras que se evaporam quando ditas ou aos corpos que flutuam na gravidade da água, me deparo com uma ausência. Bel se alerta para possíveis desdobramentos de descontinuidade do dia. Eu, por outro lado, manifesto um ar de desprendimento. Na Bahia, toda posse mal vivida é oferenda. Não era indiferença em relação à ausência, apenas a aceitação de que a falta de controle se impôs. De qualquer forma, me direcionei às barracas remissivas para escutar possíveis depoimentos de olhares que pudessem ter testemunhado um movimento em esquivo, convenhamos, um pouco suspeito.

“Licença, moço, você viu algo acontecer? O que houve? Uma ausência. Não vi nada. Não viu nenhum esquivo mais cedo? Nada que pudesse me chamar atenção. Isso acontece às vezes, mas sem o consentimento de quem por essas bandas transita. Porque aqui é comunidade, entende? Atrapalha o negócio essa imposição de ausências. Saquei. E tem algo mais que eu possa fazer? Espere um momento que vou tentar ajudar. Me ajudar? Vou jogar ideia pros caras. Se chegou alguma coisa essa manhã. Massa. Viu, se eu recuperar sua ausência, você me arruma 50 conto? Se tu recuperar minha ausência, eu te arrumo 100 conto e uma cachaça de Minas. Poxa, Minas? Morei lá dois anos vendendo sapato. Eu nasci lá. Deixa um telefone. Está aqui o número. Fale com Flávia.”

O contratempo durou alguns diálogos no entorno e a expectativa de que as ausências pudessem, eventualmente, se materializarem. Continuemos o dia. De volta pra canga no sol, mais papos que flutuam e águas randômicas de gravidade duvidosa. Nada se afunda em inércia. O que não ancora, é levado pela maré. No batente da hora do almoço, enrolamos a canga na cintura ainda molhada e encrustada de grãos de areia. Passamos pelo mural de alto-relevo, subimos a passarela de madeira rodeada pelas esculturas de Mário Cravo Júnior, atravessamos o portão poético do pôr-do-sol, viramos no estacionamento de ruínas que sustentam a Contorno,

adentramos as passagens estreitas de cimento e azulejo e sentamos nas cadeiras de plástico do *Ré*-restaurante de Dona Suzana. Moqueca à mesa e cerveja no copo de supermercado. Ora contemplando o horizonte imagético que nos levava à Ilha de Itaparica, ora encontrando gestos para expor devaneios íntimos de estórias outrora de romances.

Nos despedimos de Dona Suzana e agradecemos o acolhimento carinhoso. Retornamos ao portão poético do pôr-do-sol, mas ao invés de entrarmos em direção à prainha, dessa vez, descemos a pequena ladeira de pedras e nos dirigimos à entrada do museu. O prédio do canto direito permanecia em construção, mas o casarão principal e a capela cumpriam o papel dos espaços expositivos. Não me recordo exatamente o tema da exposição, mas me lembro como se fosse hoje que havia uma obra de couro feita por Juraci Dórea. Pedi à Bel que tirasse uma foto para recordação. No casarão do Solar, uma faixa amarela estendida barrava acesso à escada em caracol projetada por Lina Bo Bardi. Paredes habitadas temporariamente por texturas e pinceladas das artes plásticas. Caminhos incógnitos do olhar. Espírito opinativo ainda em processo de expansão. Na saída, a pequena passagem em que habitam os azulejos portugueses azuis resiste reforma. A narrativa que contam, não-decifrável. Num tipo de porão, o antigo café estava fechado, mas a fachada ainda se referenciava à imagem palimpséstica do armazém negreiro. Alguns visitantes desse cômodo ainda sentem um revertério no estômago, como se presentissem as camadas do purgatório de dimensões de ordem do passado que continuam a reverberar no presente. Uma intuição genealógica entalada nas veias. Assim sem outra explicação que não se assemelhe a um devaneio ancestral.

A tarde se aproxima nas instâncias do museu. Ainda há o pátio de cimento, que abre uma vista limpa ao mar, a ser visitado. O pôr-do-sol se aproxima no tempo perceptivo. O horizonte rosado reflete nas águas como um algodão doce cuja maciez atrai os fuxiqueiros. Talvez mais um mergulho para acalmar a apreensão das ausências vividas mais cedo. O pátio de cimento recebe as batidas das ondas do mar, mas não concede acesso mútuo a quem se encontra do lado de baixo da cadeia alimentar. O espaço público continua privado às cores nacionais. Ao monumento de roda, demos às costas. Subimos a rampa de pedras como marco simbólico de missão restaurada. Passamos as ruínas que sustentam a avenida e descemos a escadaria de acesso à praia, cuja areia se tornou depositário de pedras pela vaidade da marinha. Porém, consente entrada simples aos moradores vizinhos da comunidade do Solar. Na ponta dos pés para atravessar a composição constelar. Corpos cobertos pela textura doce da água salgada. Céu avermelhado de fim do dia.

Sentadas nas pedras, conversamos sobre as expectativas de volta à realidade pós-verão. Conteí à Bel sobre o projeto de vídeo que se constituiria como parte impreterível acompanhando

a escrita da tese. Me referia, enquanto olhávamos para o mar, à imagem de uma pedra, cuja entrada impremeditada na maré, provocava a dispersão de ondas randômicas que reverberariam o movimento dos gestos e gerariam ecos do movimento das camadas de palimpsestos transculturais. Bel, por sua vez, mergulhou para dentro de si, num movimento meditativo de quem compreendia que sua temporada em terras baianas se esgotava.

Diante da performance de um sol que protegia sua luz para o próximo nascer, iniciamos os preparativos de um ciclo que beirava encerramento. Nesse momento, Bel recebeu uma ligação. Era Flávia. O retorno às barracas reminiscentes foi indicado para manhã seguinte. No mesmo tom de arremate, um convite inusitado de moqueca. Aquela noite emergia com euforia e despedida. Há uma fonte telúrica guiando os desterros da terra. Um traço que se reinventa e se desfaz no ritmo da caminhada. Em dias rotineiros, menino abandonado na Bahia é capitão de areia. O desfecho das ausências chegava ao fim.

CAPÍTULO 5 – TRAÇOS PALIMPSÉSTICOS NA 3^A BIENAL DA BAHIA

5.1 – TRAÇOS PALIMPSÉSTICOS

O projeto de mergulhar na possibilidade de expandir as nuances conceituais dos traços palimpsestos torna-se, portanto, o foco das próximas páginas. Como noções sobre traços palimpsestos são introduzidas no complexo universo conceitual que essa tese propõe investigar. A 3^a *Bienal da Bahia* se apresenta como o espectro de um evento, em que ações conceituais de traços palimpsestos são discutidas, aplicadas, interpretadas, compreendidas, comparadas e, acima de tudo, sentidas, ao mesmo tempo que são penetradas por questões interseccionais do conhecimento. Ou seja, temos o enredamento de múltiplas interseções, estabelecidas por interpelações relacionadas à produção do espaço, ao cortejo do tempo, ao museu enquanto instituição, à gênese da precariedade, cuja criatividade está em franco florescimento, ao fenômeno contextual, assistido pelo fluxo de pessoas e ideias, à mentalidade envolvendo o entendimento da estética dos horizontes decoloniais e a forma como ela se relaciona com o advento das bienais, aos arquivos, dentro e fora de um juramento jurídico, às investigações sobre a memória e o esquecimento, às performances e aos estados ritualísticos que levarão a uma declaração futura, capaz de ser assumida pela ideia de traços palimpséuticos.

O processo de tecer o coevo ou, em outras palavras, de tecer a contemporaneidade de vidas que coexistem, sugere “a intra-temporalidade” do tempo, no sentido de que as expectativas relacionadas ao “estar no tempo”, “estão de fato no tempo em que os eventos ocorrem, na forma temporal de estar no mundo (RICCEUR, 2000, p. 498, tradução nossa).¹ A seguir, através da confluência de traços palimpséuticos externos à “aporia” provocada pelo tempo cronológico, tentamos atingir um entendimento em torno das noções de presença e de inscrição, alinhadas aos caminhos e à comunhão percorridos pelas ações da 3^a *Bienal da Bahia*. Além disso, tentamos chegar a uma compreensão sobre a complexa justaposição de camadas transculturais, que designa noções envolvendo a ideia de palimpsesto. Com a mesma intenção,

¹ “L’intratemporalité”; “être-dans-le-temps”; “c’est en effet ‘dans’ le temps que les événements arrivent la façon temporelle d’être-au-monde”.

investigamos as camadas transculturais do movimento e do fluxo, designadas pela ideia de traços, através do reconhecimento da agência do objeto e dos vestígios de marcas espaço-temporais. Nesse sentido, o universo conceitual gerado pelos traços de múltiplos palimpsestos também sugere que o efeito catalisador da distinção transcultural pode ser testemunhado dentro do fenômeno heurístico da Bienal.²

Portanto, temos a intenção de traçar algumas genealogias atribuídas ao conceito de traços, considerando o fato colocado por Yves Jeanneret (2020) de que, embora o termo “traço” seja vastamente mencionado e evocado enquanto conector de conceitos, não há muitos textos teóricos que se concentrem em sua definição. O desenvolvimento do conceito tornou-se significativo recentemente, devido à necessidade de levantar análises culturais sobre os adventos das redes de contato e das mídias sociais, enquanto vetores responsáveis pela recente mudança do fenômeno social e pela revolução de dispositivos individuais de rede. Embora essa análise sobre a tecnologia não esteja incluída nas intenções desse projeto, é essencial especificar o contexto em que a palavra “traço” passou a incorporar cargas conceituais (ver a série de Sylvie Leleu-Merviel, 2018; Yves Jeanneret, 2020; Pascal Lardelier, 2019; Béatrice Galinon-Méléneq, 2020 Clarisse Bardiot, 2021).

5.1.1 – Tecendo o coevo

La protección final [...] radicaba en que Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante. (MÁRQUEZ, 2007)

A história consiste em uma sucessão de traços escritos, que requerem interpretação e práticas estruturantes do conhecimento. O papel da antropologia na inscrição da diferença social, dentro do estabelecimento das instituições, também marcou a matriz fundamental da descontinuidade da vida, em detrimento da continuidade cronológica do tempo. Por exemplo,

² A estratégia ou processo heurístico diz respeito a uma abordagem para a solução de problemas ou uma autodescoberta que emprega um método prático. A estratégia é definida por métodos experimentais ou de tentativa-e-erro. A heurística também tem uma dimensão que motiva alguém a aprender e compreender como resolver situações por si mesmo através de experiências, uma autoavaliação para fornecer respostas ou soluções.

esse ritmo que dita aquilo que deve ser intelectualmente seguido, de acordo com as convenções históricas, constitui o alinhamento dos traços instaurados para atender à ideologia da sucessão. Ele estabelece, nesse sentido, um padrão ficcional da percepção do tempo, que se sobrepõe e se cruza a vidas mundanas, ao criar sensações de distanciamento da contemporaneidade. O “*être-dans-le-temps*” despoja a percepção de existência no mundo.

Portanto, temos o problema de “uma cultura já transcorrida à condição de seu passado normativo”, onde há “o nexo-ideal típico entre desvio e retorno, ruptura histórica, esquecimento e reativação no *medium* da recordação” (ASSMANN, 2011, p. 334). Logo, esse nexo-ideal retorna como uma sentença da memória normativa e formativa, ligada ao desenvolvimento da continuação nacional. O excedente da existência está, conseqüentemente, inscrito na cultura, que também tem seu papel normativo na produção dos imaginários. A crença de que o tempo se constitui de duas variantes da linha de sucessão, passado e futuro, para além de sua percepção do presente, para não dizer da presença, induz à normatização daquilo que acreditamos conhecer. Além disso, a imposição do conhecimento, rebuscada por sua legitimação distintiva, reconhece o passado como acabado, completo, concluído e, portanto, não merecedor de questionamentos.

Da mesma forma, a imposição do conhecimento passa pelo julgamento do pensamento e da experiência, que não apenas dissipa a ideia de um passado instável, mas se recusa a aceitar o movimento, no que diz respeito à apreciação dos traços mnemônicos imagéticos. Esses traços estão relacionados à forma como essas imagens são confrontadas por suas funções ativas, através das experiências. Ou, de alguma forma, deixam de lado a suposição de que a *gênesis* consiste, na verdade, em uma agregação gerativa conspícua da presença e de seus ecos, ao invés de um ponto específico, anteriormente inscrito na linha de sucessão.

Ao mesmo tempo, a história é constituída apenas através de uma estrutura normativa, que opera através de conceitos e de ideias desenvolvidas enquanto pensamento regulador da forma como compreendemos o passado, os arquivos secretos e a dissimulação de seus ecos geradores, evocados pelos testemunhos. Onde, “a partir do testemunho, inicia-se um processo epistemológico que parte da memória declarada, passa pelo arquivo e pelos documentos e termina com a prova documental” (RICŒUR, 2000, p. 201, tradução nossa).³ Em outras palavras, a reconstrução da memória busca por uma normatividade histórica, que prevê padrões de evolução. Pelo fato mesmo de projetar a perpetuação da concatenação da linha que, do contrário, seria interrompida pelo que podemos considerar como uma força maior. Nesse

³ “Avec le témoignage s’ouvre un procès épistémologique qui part de la mémoire déclarée, passe par l’archive et les documents, et s’achève sur la preuve documentaire”.

sentido, a prova documental é uma consequência da perspectiva enfatizada pelo eco gerador da presença. A legitimidade da verdade, em outras palavras, pertence à inconsciência e ao espaço irrestrito da presença.

Por outro lado, os traços da passagem do tempo podem ser percebidos, não pela crença de que o tempo simplesmente passa, mas pela erosão inegável dos encontros, entre os entrelaçamentos que apresentam, por sua vez, evidências de mudança. Fato que, em tais circunstâncias, nos leva a pensar que a passagem do tempo pode ser demonstrada pelos traços da representação percebida através da mudança, assim como pelo reconhecimento proporcionado pelas ações e pelas reações químicas. Por exemplo, Benjamin Steck provoca a sensação causada pelo movimento de distanciamento, relacionada a ordens de traços e de marcas que não deveriam ter sido deixadas pela passagem do tempo – a transmissão da agência para a contingência do tempo –, mas que deveriam ter complexificado o entendimento, através da suposição de que a existência desses traços e marcas determina e certifica uma percepção metafísica da mudança que, por sua vez, foi denominada de tempo. Na verdade,

Os efeitos do ozônio, do dióxido de carbono, de elementos como o chumbo e o enxofre, ainda estariam se referindo à ordem do traço ou já se referem à ordem da marca, uma vez que esses produtos se acumulam no ar, cuja composição eles transformam de forma lenta, mas inegável. (STECK, 2011, p. 253, tradução nossa)⁴

Independente de seu reconhecimento sob a denominação de traços ou de marcas, essa transformação inegável da composição reivindica a não-perpetuidade do tempo, mas a *gênesis* geradora de ecos, imbricada em um ciclo, assim como em uma aglomeração recursiva e possivelmente circular de movimentos, é vista como uma espécie de vulnerabilidade, que está relacionada ao adendo atribuído ao tempo enquanto sucessão, tanto em direção ao passado quanto ao futuro. Aquilo que essa vulnerabilidade sugere se sobrepõe a essa ideia das construções, sem grande preocupação com a funcionalidade da ficção ou a não-realidade das coisas, mas contribuindo para o entendimento de que esses elementos são, principalmente, evidências de existências anteriores a expectativas relacionadas ao conhecimento, acima e além, sobre a forma como as coisas do mundo deveriam ser percebidas ou tratadas.

As noções de traço foram recentemente desenvolvidas enquanto suporte de outros campos teóricos do conhecimento, como se essa extensão da passagem do tempo apontasse

⁴ “Des effets de l’ozone, du gaz carbonique, des éléments tels le plomb ou le soufre, est-on encore dans l’ordre de la trace ou déjà dans l’ordre de la marque dès lors que ces produits s’accumulent dans l’air, dont ils transforment lentement mais indéniablement la composition”.

para um problema de conectividade, através da linha cronológica. Portanto, a ideia de traço, nesse contexto teórico, emerge no sentido de preencher uma lacuna de conexão, que justifica e impõe assim um padrão visual, mediado pela estratificação do tempo. Em outras palavras, a ideia de traço torna-se evidência da existência do tempo e sua menção provoca uma mediação que não só conecta, mas subestima, a agência dos traços, para além dos registros visuais do tempo.

Ao referir-se a análises históricas, Patrick Wolfe (2016) compreende que a ideia de raça emerge como traços históricos, relacionados à incompletude da dominação racial, que permite, por sua vez, o surgimento da resistência. Nesse sentido, a leitura subjacente à ideia de raça, analisada a partir da narrativa histórica, aponta para um imaginário respectivamente construído, que inclui um movimento crítico relacionado à subversão e à transgressão, dentro do processo de investigação de traços palimpsestos raciais, injustificados e não-reconhecidos.

Por exemplo, quando Emmanuel Levinas diz que “os traços do passado irreversível são vistos como sinais que asseguram a descoberta e a unidade do mundo” (1986, p. 345), ele induz o leitor a pensar que esses traços são consequências do conhecimento ocidental relacionado a noções de tempo. Ao mesmo tempo, é possível questionar se, sem a fabricação desses traços do passado, esse último ainda seria capaz de ser tido como prova da existência de um passado cronológico. Um questionamento de coisas que já aconteceram, através da hermenêutica e da exegese.⁵

Enquanto isso, sigo o entendimento de Levinas de que a imanência dos traços tem significado para além do ser. No entanto, não pelas mesmas razões. Levinas coloca que “a significação de um traço consiste no ato de significar sem fazer parecer”, em que se “estabelece uma relação com a illeidade” (1986, p. 356, tradução nossa).⁶ Em outras palavras, a illeidade é compreendida como personificação externa do eu.⁷ Neste ensaio, Levinas busca uma evidência transcendente para corroborar a existência de Deus – como um sinal de aproximação em relação aos outros da illeidade, a personificação externa do eu – através de uma postura tomada pelas

⁵ Exegese é a explicação ou interpretação crítica de um texto, especialmente da Escritura. O termo é geralmente aplicado aos estudos bíblicos ou à interpretação complexa da Bíblia, de uma maneira que tenta descobrir o que o Espírito estava dizendo originalmente através de seu autor. Entretanto, para o leitor contemporâneo, exegese refere-se à criação de uma ponte de interpretação para um contexto contemporâneo.

⁶ “The signifyingness of a trace consists in signifying without making appear”; “establishes a relationship with illeity”.

⁷ Os conceitos de “illeidade” e “ipseidade”, na concepção de Levinas (1986), representam encarnações do eu. Illeidade, por um lado, refere-se a uma encarnação externa do eu, o valor e a dignidade de reagir a outra pessoa, uma forma de se relacionar com o “eu” sem entrar em alinhamento “comigo”. Refere-se, até mesmo, a algo que é absoluto ou divino. Ipseidade, por outro lado, refere-se à autoconsciência e à identidade individual, bem como a um “eu” soberano. Representa o núcleo do sujeito em um caminho de reciprocidade onde o “eu” está aberto para o outro.

noções de traço, dentro de uma pressuposição inerente ao eu e ao outro. Embora esse projeto não tenha a intenção de tomar essa direção, a atribuição de Levinas, em relação à ideia de traço como “uma perturbação que imprime a si mesma (ficamos tentados a dizer que grava a si mesma) com excepcional gravidade”, assume uma função em nossa análise, no sentido de direcionar uma percepção do tempo e do tecer inexorável do coevo (LEVINAS, 1986, p. 359, tradução nossa).⁸ Ou seja, de projetar a noção de traços de forma entrelaçada ao palimpsesto, irrevogavelmente composto, por sua vez, de múltiplas camadas da presença, materializadas pela agência do ser.

Além disso, é preciso deixar de lado noções de traços que se referem às consequências de algo que já aconteceu e instalar um entendimento do distanciamento complexo do eco gerador da presença, em relação a sua conexão com o ser de maneira trans-direcional. Em outras palavras, a conexão, no sentido trans-direcional do termo, é entendida na responsabilidade da ação. Como, por exemplo, as expectativas do ser, não em relação direta com um suposto passado em direção a um futuro, mas posicionando trans-direcionalmente a si mesmas, dentro do “l’être-dans-le-temps”, ao mesmo tempo que reivindicam a responsabilidade de gerar ecos, em um palimpsesto de possibilidades, que emerge da responsabilidade de fenômenos materializados, material e imaterialmente, dentro do espectro dos traços.

Nesse sentido, é possível confiar na afirmação de que “o homem é feito de incontáveis labirintos que nele se emaranham, ele jamais tem acesso à sua verdade, mas à sua dispersão nas milhares de situações em que se encontra” (BRETON, 2003, p. 23, tradução nossa).⁹ Sua dispersão em incontáveis situações estrutura a factualidade inconsciente dos palimpsestos, ao justapor, cruzar e sobrepor o movimento do eu, através de instanciações de traços performativos, independentes de imperativos interpretativos, relacionados à comparação com a normatividade histórica. Ao mesmo tempo, o conceito de traço representa um espaço relacional de imanência do palimpsesto, em que esses traços são buscados como experiência direta de vidas performativas (logo, em movimento).

A memória, portanto, não é constituída como um advento do passado, mas como a experiência que, não importa sua distância daquela presença, pode ser ativada em ecos geradores da *gênesis*. A memória é compreendida como substituição da presença, dentro de uma imagem ativada de algo que ainda acontece, em distanciamento e aproximação, assim

⁸ “A disturbance imprinting itself (we are tempted to say engraving itself) with an exceptional gravity”.

⁹ “L’homme est fait des innombrables labyrinthes qui s’enchevêtrent en lui, il n’a jamais accès à sa vérité, mais à son éparpillement dans les milles situations où il se trouve”.

como em redução gradual de graus hermenêuticos. “O corpo”, por sua vez, “se transforma em profundidade em sua forma e em suas funções” (BRETON, 2003, p. 23, tradução nossa).¹⁰

Contextualizando, portanto, os limites do corpo, através da infinitude de traços, reconhecidos apenas na perturbação gerada pela impressão de sua gravidade corriqueira. Em outras palavras, os traços são percebidos apenas quando fora da normatividade das funções esperadas do corpo. O que nos leva a determinar que os traços se encontram em um lugar transicional da existência. Esse lugar transicional do traço cria um movimento que aponta para “uma verdade que é flutuante” (CAUL-FUTY, 2009, p. 77, tradução nossa).¹¹ Que está, portanto, em transição.

Ao mesmo tempo, os traços são percebidos, principalmente, devido a um distanciamento, a uma mácula, a uma disparidade das normas ou, em outras palavras, a um distanciamento da ordem institucional, esperada das letras da lei e da sociedade. Nesse sentido, “o traço retorna ao movimento permanente do mundo, para além de qualquer estabilidade aparente” (PAJARD e OLIVIER, 2017, p. 372, tradução nossa).¹² Esse movimento permanente, provocado pelo surgimento de traços em meio à consciência, interfere na cronologia histórica, levando-a a uma revisão e, mais possivelmente, a uma necessidade de mudança. Os arquivos, representantes da verdade oculta da normatividade, abrem espaço para uma investigação profunda dos traços que macularão aquilo que foi instituído. O arquivo, estágio anterior à história em si, é a cadeia destreinada e crua de traços de ocorrências e recorrências, que pode ser alcançada apenas dentro do desvio, da brecha e da possibilidade de ser traduzida em uma epistemologia diferente. Essa é uma das razões para que os arquivos e os arcontes tenham a tendência de proteger seu conteúdo.

A relação entre a linha narrativa da história e seus traços consiste, assim, em uma questão relacionada à conveniência com que as epígrafes de testemunhos passam a ser provas de um acontecimento histórico (GINZBURG, 2012). Essa conveniência retira o movimento flutuante e o espectro de transição daquilo que a verdade representa, enquanto a veracidade do ser se concentra em encontrar esses traços, como ato de mácula institucional, como uma ferida transcendente da narrativa, como um desvio da linha narrativa, que nos permitiria acessar e revelar uma brecha histórica. Mais que isso, uma brecha na cronologia histórica irá nos reposicionar no presente e na presença, como ecos geradores da *gênesis*, em meio à miríade de

¹⁰ “Le corps se transforme en profondeur dans sa forme et ses fonctions”.

¹¹ “Une vérité qui est flottante”.

¹² “La trace renvoie au mouvement permanent du monde au-delà de toute stabilité apparente”.

traços aproximados por nosso próprio palimpsesto de gestos, nos fazendo voltar para o ciclo da veracidade do ser.

Tudo isso representa, nesse sentido, o ato de tecer o coevo. Em outras palavras, o ato de tecer nossa veracidade de ser, sem o fardo de uma linha histórica e dispondo de um eco gerador da *gênesis*, imbricado na possibilidade de permitir a agência dos traços, no entretecer do significado espaço-temporal da presença – circular e recursiva – do movimento do ser. O aspecto trans-histórico do movimento é gerado pelas brechas e pela possibilidade de andar de forma trans-direcional, de acordo com a percepção do tempo. Não como uma linha do passado, do presente e do futuro, mas como um processo de acesso a um palimpsesto imaginário da veracidade, que permite que a percepção de tempo exista, através do acesso a processos cognitivos mnemônicos, corporais e imateriais, dentro de uma coerência retórica gestual e ecoante.

5.1.2 – Criando Palimpsestos Culturais

A illeidade dos traços palimpsésticos aponta para a personificação externa do eu, ao mesmo tempo que lhe atribui camadas complexas de um entendimento transcultural dos espaços, representando um reconhecimento irrevogável e obrigatório da presença. Quando a compreensão física das cidades, caminho mais simples para perceber o espaço e a materialidade da contemporaneidade assim como para colocá-la sob o holofote teórico, encontra-se dentro de suas ruínas e de seus traços arquitetônicos, então é possível dizer que “cada prédio novo se inscreve no espaço urbano como uma narrativa em um ambiente de intertextualidade”, como coloca Paul Ricœur (2000, tradução nossa).¹³ Nesse sentido, iremos compreender que esses lugares contêm, em si mesmos, uma pressuposição de memória e a atribuição do significado, que é acessado em uma miríade de diferentes possibilidades de pensamento. Assmann adverte que:

¹³ “Chaque nouveau bâtiment s’inscrit dans l’espace urbain comme un récit dans un milieu d’intertextualité”.

A memória dos locais se diferencia claramente dos lugares da memória. É que, enquanto a memória dos locais é fixada em uma posição determinada, da qual ela não se desprende, os lugares da arte da memória se distinguem justamente por se poder transferi-los. A estrutura espacial da mnemotécnica funciona como uma planta ou um mapa, livre de seu local concreto de origem. Nessa força local de abstração, a mnemotécnica se aproxima de uma escrita que não dispõe letras em linha, mas constrói uma sintaxe espacial com imagens. (ASSMANN, 2011, p. 333).

A distinção entre a memória dos lugares e os lugares da memória revela os elementos imagéticos imensuráveis, imbricados na memória. Se, por um lado, a manipulação física dos lugares também atribui a pressuposição de uma memória interconectada, então ela é um movimento atrelado aos traços mnemônicos que contornam a materialidade do mundo, em um calabouço de movimentos trans-históricos. O ato de tecer o coevo, em outras palavras, o ato de tecer uma percepção comum do tempo, liberta os lugares de sua definição imutável, relacionada à construção concreta. Ou seja, o lugar de origem da memória transforma-se nos traços imagéticos de uma experiência espaço-temporal e relacional do ser. A partir desses traços imagéticos, a subjetividade emerge envolta em camadas transculturais e trans-históricas de significados de palimpsestos, que são atualizados e reinventados intermitentemente, dentro dos ecos geradores da *gênesis*.

Assmann (2011) sugere, em relação à materialidade do mundo físico, que os traços mnemônicos são impulsionados por uma sintaxe espacial presente na memória, através de imagens e de constituintes sensoriais do corpo, em que o reconhecimento de um sujeito inscrito e contextualizado permite que os imaginários permaneçam em estado de transição e de relação com o tempo, através de uma percepção mais ampla sobre os traços palimpsésticos transculturais.

Além disso, na busca por uma definição dos lugares, é necessário “considerar os traços que cruzam fronteiras e contribuem para a permanente composição dos espaços geográficos” (ANDERSON, 2009, p. 46, tradução nossa).¹⁴ Essa capacidade de deslocamento e de travessia das fronteiras, reconhecida como fundamental pelas noções de traços, traduz o aspecto não-traçável de uma totalidade universalizante, independente da crença que diz que aquilo que já ocorreu não pode ser, de forma alguma, transformado ou manipulado.

O imaginário é, portanto, gerado pelos traços, levando em consideração que “tudo produz traços” (PAJARD e OLIVIER, 2017, p. 372, tradução nossa).¹⁵ Ao mesmo tempo, o lugar transicional ocupado pelos sinais de um traço aponta para uma compreensão do mesmo,

¹⁴ “To consider the traces that cross borders and contribute to the ongoing composition of geographical sites”.

¹⁵ “Tout produit des traces”.

dentro de um processo de metamorfose (BRETON, 2003). Esse último é atribuído à totalidade do fenômeno com que as noções de traços são associadas.

Como mencionado acima, as noções de traços, entrelaçadas à frustração ligada ao tempo cronológico, criam, ao mesmo tempo, a possibilidade de outras percepções de tempo, no sentido de que os traços são associados à permanência mnemônica da experiência imagética do ser. Além disso, também é possível fazer referência à materialidade do mundo, representada pela cartografia cultural dos lugares, através da existência simbólica e primordial dos traços. Jon Anderson entende que todas as geografias apresentam marcadores de regulações, que são constituídos por “imbróglios de traços” (2009, p. 5). Portanto, a noção de traço, aplicada a geografias culturais, personifica uma materialidade da existência, relacionada a elementos baseados na visibilidade, como as construções de formas e de cores, nas atividades e nas performances. Esses traços, normalmente associados a marcas e ruínas, estruturam o contexto imagético dos imaginários. Como um labirinto da sintaxe espacial, imbricado em estados substanciais de elementos inerentes e flutuantes. Anderson (2009) também compreende os lugares como uma interrogação e uma composição contínua de traços.

Ao fazer referência a construções concretas, a percepção de tempo recai sobre os efeitos da estabilidade, enquanto a passagem do tempo pode apenas ser percebida pelos traços de mudança, não importa de onde vem sua fagulha inicial. Ao fazer referência a construções relacionando-as à festa, a percepção do tempo incorpora a metamorfose e o movimento transicional dos processos, com o objetivo de atribuir dinâmica e conexões fluidas à noção de traços. Em qualquer situação, a orquestração translacional do significado requer o acesso a um eco gerador da *gênesis* imbricado na presença, mesmo quando desenvolvido por uma reprodução simplificada de discursos mastigados.

A contemporaneidade, o “être-dans-le-monde” inscrito nos lugares e nos espaços antropológicos, requer uma investigação de camadas complexas que, através de seus traços, são capazes de gerar ecos de uma antropologia de profundidade transcultural. De um espetáculo de imagens, inscrito na construção dos imaginários que geram o eco, a partir do espectro dos labirintos. Não é possível fazer referência a um “agora” disperso e, nesse sentido, “é possível ver o tempo como detentor de um traço-estrutura”, necessariamente alcançado através da dimensão do espaço (ALTRIDGE, 2010, p. 139, tradução nossa).¹⁶ Esse último, por sua vez, também é temporalizado. Essa interdependência entre noções de existências espaço-temporais permite o surgimento de conectores, presentes na dimensão da continuidade, que também

¹⁶ “Time can be seen to possess a trace-structure”.

funcionam como catalizadores de vidas ritualísticas. Esses conectores são traduzidos pelas noções de traços, ao mesmo tempo que representam o *arche*, no sentido de justificar o surgimento de um eco gerador da presença da *gênesis*. Essa é a condição recursiva originária da pulsação e da vibração.

Dentro do contexto dos palimpsestos que reconhecem uma compreensão flutuante e complexa dos traços transculturais, a condição inerente dos conectores se justapõe e se sobrepõe às expectativas relacionadas ao desconhecido. A veracidade imbricada nas noções de traços aponta, não apenas para a agência do objeto, mas para a agência de um eco gerador da *gênesis* característica do “être-dans-le-temps”. Esse é o momento em que o significado pode ser traduzido em imagem, assim como os traços podem ser gerados ou reproduzidos intermitentemente. Se os traços herdarem as brechas orientadas pela normatividade, então eles funcionam como fluxo de verdades *transgrafadas* em expressões transculturais e artísticas.

Clifford Geertz adota uma antropologia da experiência, que consiste em um estudo dos usos do artifício e de sua continuidade”, através da investigação de traços que podem ser observados em “contos, festas, cerâmicas, ritos, dramas, imagens, memórias, etnografias e maquinários alegóricos” (1986, p. 380, tradução nossa).¹⁷ Assim como da importância de compreender que é a experiência de produzi-los que faz com que esses artifícios pertençam ao espectro cultural da disseminação. Os ecos geradores que dão significado transcendente às noções de traços vêm da experiência do ser, uma vez que a veracidade da existência corrobora tais reverberações, dentro de uma função espaço-temporal aproximada da contemporaneidade, do ato de tecer o tempo e o espaço, dentro dos *arché*-traços do significado. A experiência enquanto repertório fantasmagórico da existência.

Por outro lado, Pascal Lardellier entende as noções de traços dentro da conexão com a instituição social do ritual, que estabelece, por sua vez, que as formas e os traços são dois elementos conceituais do ritual, que “de alguma forma foram disseminados a partir de uma matriz original, para constituir um traço de algo mais antigo” (2019, p. xxi, tradução nossa).¹⁸ Ou seja, um traço ritual. O autor começa sua investigação com uma interpelação que investiga se o ritual em si é apenas traço. Essa investigação foi feita com base numa referência de Lardellier, em relação ao entendimento de Louise Merzeau sobre os rituais enquanto ritmo coletivo e codificado das práticas, em que uma materialidade do gesto pode ser estabelecida, antes do esclarecimento de seu significado (LARDELLIER, 2019). Temos, portanto, a

¹⁷ “A study of the uses of artifice and the endlessness of it”; “tales, fetes, potteries, rites, dramas, images, memoirs, ethnographies, and allegorical machineries”.

¹⁸ “Has somehow spread from an original matrix to constitute a trace of something older”.

mediação da experiência, cujo surgimento pode ser percebido por traços materiais, gerados e induzidos pelo ritual.

Como mencionado acima, traços representam o conector material da sintaxe espaço-temporal do ser. A dialética do ritual está em consonância com a dialética de traços transcendentais, que se destacam em relação à percepção. Não necessariamente como algo que já passou, mas como algo que corrobora a condição humana, dentro do movimento cíclico das potencialidades. Os fundamentos idiossincráticos dos traços, entendidos por Lardellier dentro do movimentado contexto dos rituais, no qual expandi meu entendimento sobre criações artísticas e culturais, funcionam como um “risco potencial de desencadeamento de forças brutas que se espreitam no desenrolar da cerimônia” (2019, p. 91, tradução nossa).¹⁹ Por exemplo, essa potencialidade imbricada nas noções de traços faz a mediação, não apenas de uma sintaxe espaço-temporal da presença, como de determinadas transições mnemônicas em movimento, como as ondas do mar. Uma vez que a noção de traços em si pode ser creditada à distorção ou à disparidade da realidade regulada provocada por eles, ela também pode incluir a ilusão do deslocamento e da passagem do tempo. No entanto, a percepção do tempo permite a existência do espaço, através da simples (e ainda assim extremamente complexa) mediação da presença.

Traços, independente de quão desordeiros do tempo normativo e cronológico eles sejam, apresentam um desafio, são distorções de formas de ver. Uma vez deslocados e reorganizados em palimpsestos decoloniais da existência, os traços funcionarão no sentido de fragmentar a ordem em hipóteses intermitentes das brechas. Elas, por sua vez, estão imbricadas na construção dos espaços, nas percepções de tempo, no corpo relacional e deslocado, nos limites da pele ou na agência dos objetos, e irão testemunhar a relação transcultural e complexa da experiência.

Os gestos e os ecos, possibilitados pelas estruturas do palimpsesto da experiência e das genealogias, podem descompassar a ordem ocidental, ao mesmo tempo que irão validar a percepção dos traços (escritos, imagéticos, corporais, objetificados, projetados) que não foram questionados e permaneceram profundamente imersos nos oceanos e oceanos do esquecimento.

No entanto, a dimensão heurística dos traços poderá ser desempenhada mesmo sem a regulação ocidental imperativa. Temos, portanto, a representação da continuação dos gestos e dos ecos transculturais, que buscam a habilidade da vida, em uma obrigação cognitiva possível dos processos de manipulação e de esquecimento, mas são incapazes de abandonar os traços que serão eventualmente evocados, cruzados, abençoados, feridos e desenterrados, como força

¹⁹ “Potential risk of the unleashing of raw forces lurking in the folds of the ceremony”.

bruta em potencial, desencadeada dentro de um gesto inconclusivo da existência, inscrita e internalizada no palimpsesto, como um fenômeno metafísico de expressões transculturais. Em que o traço funciona “como produto de um movimento”, que mede as camadas justapostas do fluxo (STECK, 2011, p. 255, tradução nossa).²⁰

Portanto, o traço ocupa um lugar transicional e relacional da existência, contextualizada e atualizada pela investigação da sintaxe espaço-temporal. Lardellier sugere que “o ritual é sempre baseado no testemunho de epistemes prévias. Desse modo, ele manifesta precauções e aspirações que constituem traços referentes à sacralidade da vida social, dominados pela arquitetura simbólica subjacente às relações e às instituições” (LARDELLIER, 2019, p. 131).²¹ Nesse sentido, o autor também manifesta sua compreensão sobre os rituais imbricados em sua própria percepção de tempo, que está conectada ao reconhecimento dos traços, entre a aproximação de um evento em relação a outro, assim como é reconhecida por uma miríade de ecos geradores possíveis, presentes no intervalo entre os ciclos.

A hipótese de que os traços são o epicentro dos ecos geradores da presença traz uma análise sobre a investigação sugerida por Jeanneret (2020), ao questionar, em seus próprios traços escritos, aquilo que constitui a *gênesis* de tudo. Quando refletimos sobre as noções de traço, em comparação a um elemento de ruptura e de descontinuidade do normativo, não é o surgimento do traço em si que produz essa genealogia e que tem início no ponto presente do eco gerador? E se, ao invés da ruptura e da descontinuidade, fosse possível incorporar a noção de traço no epicentro de um processo que se destaca transitoriamente, indo ao encontro da interpretação das imagens que percebemos e reconhecemos? Além disso, se a noção de traço acessa a *gênesis* dos ecos geradores, então a ideia de ruptura e de descontinuidade pode ser a formulação através da qual a brecha distintiva conseguirá lidar com a narrativa histórica normativa, em relação às limitações sobre quem somos, decorrentes daquilo que foi estabelecido como texto, sem uma investigação interpretativa do movimento. Ao invés de, por exemplo, mediar a rastreabilidade das genealogias, a partir da perspectiva de transmissão de um intersistema de traços imunes, armazenados em um sistema molecular, agregado por traços em processo de construção e de desenvolvimento de sua própria pulsação (THOMAS-VASLIN, 2011). Trata-se do momento que precede a autonomia de respirar, do primeiro contato com a pulsação, que acontece dentro da interconexão com um corpo que é outro, embora se encontre

²⁰ “Comme produit d’un mouvement”.

²¹ “The ritual is always based on a testimonial of previous epistemes. As such, it manifests precautions and aspirations that constitute traces referring to the sacredness of social life, taken over by the symbolic architecture underlying relationships and institutions”.

dentro do mesmo emaranhado de existência. Tanto como matéria, quanto como ideia, como eco ou como gestos. Certamente, como uma ruptura em potencial, que aponta para uma passagem transicional da relação com o todo.

5.1.3 – Catalizadores Transculturais

Uma leitura interpretativa da 3^a *Bienal* possibilita a tradução de seu fenômeno, experienciado dentro das dimensões dos catalizadores transculturais, habilitados para obter o reconhecimento dos traços palimpsésticos por eles impulsionados, através da dispersão de ecos geradores da continuação. As ações reunidas e executadas durante a *Bienal* foram mediadas pela necessidade de mergulhar e de criar um sentido para a condição coeva do ser no mundo. A forma como as expressões artísticas foram concebidas, curadas e colocadas em prática, é sobreposta pela busca por traços que nos levam ao que estamos constantemente nos tornando.

Trata-se de um direcionamento do pensamento, não de uma busca definitiva e conclusiva. Ao acreditarmos na concretização da busca, uma efervescência de criação sustenta seu direito à pulsação da existência. O impulso da criação, imbricado no empuxo do projeto de curadoria da *Bienal*, leva-nos a crer, segundo a estética relacional de Nicolas Bourriaud, que “a obra de arte não freia o olhar. É o processo fascinante e para-hipnótico da forma estética de olhar que cristaliza, ao seu redor, diferentes ingredientes de subjetividade, distribuindo-os em novos pontos de fuga” (BOURRIAUD, 1998, p. 46, tradução nossa).²² Esses novos pontos de fuga contornam as noções de traços geradores, que irão manter (mesmo que de forma inconsciente, na maior parte do tempo) os palimpsestos projetados pela *Bienal*, que estão, de certa forma, despertados e em consciência.

O fato de a *Bienal* habitar um lugar transicional do fenômeno permitiu o surgimento do significado, fora e além das atribuições normalmente conectadas a museus tradicionais, assim como às fundações de bienais, ao redor do mundo (como a de São Paulo e a de Veneza), que não geram, mas majoritariamente reproduzem estruturas, conseguindo, portanto, efeitos similares de continuação. A 3^a *Bienal da Bahia* funcionou como catalisador descentralizante

²² “The work of art doesn’t halt the eye. It’s the spellbinding, para-hypnotic process of the aesthetic way of looking that crystalizes around it the different ingredients of subjectivity, and redistributes them towards new vanishing points”.

do fenômeno, na qual o significado e os traços foram gerados em múltiplas dimensões de fluxos, assim como se engajaram, intermitentemente, em um movimento propulsor da tradução de cosmologias e de poéticas para possibilidades e experiências. Não se tratava de trazer a arte para uma parede contemplativa, mas de um exercício de aprendizado e de expansão das formas de olhar, assim como da experiência de como andamos dentro e dentre as ruínas, as pessoas e os traços do deslocamento transcultural e anacrônico. Por exemplo, Marcelo Rezende explica que

O projeto de curadoria estava, portanto, inscrito em um contexto em que as noções de centro e de periferia foram questionadas. Diferente das décadas anteriores, não há mais o “centro”, mas diferentes narrativas que estão de acordo com ou contra os discursos dominantes da história da arte e das escalas culturais locais, nacionais e universais. (REZENDE, 2017, tradução nossa)²³

Para além de variações de poder entre a dicotomia do centro e da periferia que caracterizariam a produção dos espaços como um único texto transparente que evidencia a constituição, a ideia de um palimpsesto de múltiplas e sucessivas inscrições, que “são testemunhas do apagamento, ao menos parcial, que elas pressupõem, assim como dos traços deixados por elas na forma de instalação ou de herança, ou ainda atualizados por elas em favor de um desvio mais ou menos total” (RIPOLL, 2006, p. 15, tradução nossa).²⁴ Em confluência, na verdade, com sociedades que são transparentes para si mesmas, ao mesmo tempo que permitem que suas expressões aconteçam, através dos meios e da atualização das práticas (AUGÉ, 1992).

Pensar na construção de espaços como ações relacionadas a palimpsestos de projetos justapostos nos leva a entender a vicissitude perene de uma presença inconclusiva. O espaço físico, enquanto aglomeração de ruínas e de traços, dá lugar ao movimento descontrolado da sciência química e planetária, assim como à intervenção antrópica da sociedade, na busca pela sobrevivência, em sua vida diária.²⁵ Portanto, as noções urbanas de centro e de periferia

²³ “Le projet curatorial s’inscrivait désormais dans un contexte où les notions de centre et de périphérie étaient remises en question. Au contraire des décennies précédentes, il n’y a plus de « centre », mais différents récits qui s’unissent ou s’opposent aux discours dominants de l’histoire de l’art et de la culture échelle locale, nationale et universelle”.

²⁴ “Témoin des effacements au moins partiels qu’elles supposent, mais aussi des traces qu’elles laissent en friche ou en héritage, ou encore qu’elles réactualisent à la faveur d’un détournement plus au moins total”.

²⁵ A sciência é considerada como a capacidade de estar atento aos sentimentos e sensações. Ao contrário da capacidade de pensar, a sciência incorpora a capacidade de sentir. Em outras palavras, a razão é geralmente compreendida em termos de consciência ou da capacidade de transmitir a razão e os sentimentos são arrancados da consciência como algo que não pode ser controlado no processo de conscientização. No entanto, os sentimentos são igualmente parte da consciência, em que um não pode ser separado do outro. Portanto, a potencial transmissão da sciência reconhece a capacidade de experimentar sensações para a consciência.

são constitutivas de um imaginário instituído, na consolidação das tentativas de manutenção do poder nas mãos de poucos, mantendo as portas do deslocamento no lugar que lhes foi nacionalmente e localmente imposto.

A 3ª *Bienal da Bahia* desafiou as limitações dos espaços fechados. Em primeiro lugar, ao ativar o projeto de curadoria, através da destituição das paredes e das salas do museu como formato único de exibição, tomando-as apenas outro seguimento possível. Depois disso, o projeto de curadoria se inscreveu na cidade da Bienal ao inflamar e despertar os holofotes de lugares fora do radar institucional. Além de expandir a exibição e as performances itinerárias para atender à demanda de cidades vizinhas. Essa descentralização permitiu o início do reforço de processos de subjetividade e de apropriação transcultural, implementados no sentido de desenvolver as expectativas da agência e da autonomia, a partir de seus próprios ecos geradores da práxis.

Muitas dessas experiências catalisadoras do deslocamento transcultural viajaram por “zonas opacas”, tidas por Carlos Ginzburg como “percepções que o olhar registra sem entender” e que, portanto, caracterizam alguns dos traços deslocados de um eco gerador da veracidade (GINZBURG, 2012, p. 4, tradução nossa).²⁶ Ou seja, trata-se da experiência como um catalisador, que não é necessariamente compreendido em sua totalidade, mas vem acompanhado da linha que serve para “nos orientar no labirinto da realidade” (GINZBURG, 2012, p. 1, tradução nossa).²⁷

Essa linha construída a partir de memórias, documentos, arquivos e testemunhos da bienal irá convenientemente atribuir significado e ser produzida e reproduzida, com o intuito de envolvê-la em uma narrativa. A qualidade dos traços, por sua vez, é extremamente presente “em particular, como elemento de organização, que tem papel catalisador” (BERTELLE e OLIVIER, 2017, p. 112, tradução nossa).²⁸ Além disso, os traços, sem essas percepções mastigadas, irão compor os elementos fundamentais, associados aos catalisadores: o deslocamento transcultural da transição relacional que compõe o eco gerador da *gênesis* do palimpsesto do eu subjetivo.

Os traços catalisadores podem não ser indicativo exclusivo de um “espectro de um processo que já ocorreu”, como aponta Sylvie Leleu-Merviel (2018, p. 171, tradução nossa), para delinear e construir a noção de traços dentro de um conceito definitivo.²⁹ Mas como

²⁶ “Opaque zones”; “perceptions that sight registers without understanding them”.

²⁷ “Orient us in the labyrinth of reality”.

²⁸ “En particulier comme l’élément d’organisation ayant un rôle de catalyseur”.

²⁹ “Specter of a process that has taken place”.

fenômeno imbricado, internalizado e materializado do fundamento heurístico da agência da subjetividade, assim como da agência geradora dos ecos da *gênesis*. Além disso, Leleu-Merviel (2018) continua a definir os traços através da inclusão do valor e da precisão, para potencialmente reconstituir seus rastros. Os princípios que Leleu-Merviel associa à noção de traços permitem uma coerência que, ao mesmo tempo, se alinha com: (a) um princípio conceitual, que ela entende como “espectro de um processo real em ação”; (b) um princípio material, que é representado pelas marca(s) expressas “por uma contenção indexical e registradas em uma mídia física”; (c) um princípio qualificador, que determina uma agregação interpretativa coerente e crível; (d) um princípio de autenticação, que pressupõe a “validação, no sentido de creditá-la como traço efetivo e de dar a ela a capacidade de atestar um evento ou de inferir o processo de que é evidência e/ou prova” (LELEU-MERVIEL, 2018, p. 180, tradução nossa);³⁰ e (e) princípios complementares, representados por um caráter expressivo, assim como por uma “intencionalidade significativa do caráter, que revela a presença de um autor que produziu voluntariamente a marca” (LELEU-MERVIEL, 2018, p. 192, tradução nossa).³¹ De certa forma, a definição do conceito de traços sugerida por Leleu-Merviel funciona como limites estruturantes do termo e de seu aparecimento, também como de sua percepção análoga. Assim como, a título de ilustração, a estrutura gramatical de uma língua funcionará como uma espécie de esqueleto, embora este represente apenas um fenômeno parcial, conectado aos usos da linguagem, dentro da experiência do ser, imbricada nas características do movimento heurístico e criativo da vida diária.

Uma investigação antropológica da profundidade imbricada na noção de traços estabelece a *gênesis* das camadas de palimpsestos que expandem a performance, ao impulsionar o movimento inerente, rumo à continuação da experiência. Esse movimento difere do tempo cronológico por sua desconexão com a orientação sucessiva de linhas de recuo e de avanço. Ou seja, ele também não caracteriza de forma estrita o deslocamento físico, desde as mais simples ações de um corpo pulsante, até uma peregrinação de longa duração. Mas esse movimento, cujo pensamento não pode ser institucionalmente controlado ou limitado pela experiência de gerar ecos da *gênesis*, está imbricado nas incansáveis presenças do ser, percebidas pelos traços que transcrevem e internalizam, em um processo de traduções heurísticas do significado.

³⁰ “Specter of a real process that has place”; “by an indexical retention and recorded on a physical medium”; “validation that credits it as an effective trace, granting it the capacity to attest to the event or to infer the process of which it is the evidence and/or the proof”.

³¹ “Intentionally signifying character that reveals the presence of an author who has voluntarily produced the mark”.

Os traços palimpsestos da 3ª *Bienal da Bahia* cruzaram a magnitude circunstancial dos seres performativos, ao permitir que o movimento tomasse seu próprio curso de ocorrência. Os traços que emergiram para perturbar o fluxo foram, eventualmente, incorporados às ações, ao invés de se tornarem problemas ou fragmentos a serem melhorados para que pudessem tomar parte nas exposições. Em outras palavras, as ações da Bienal serviram como catalisadores, uma vez que aceitaram e abraçaram a realidade contextual direta do lugar e do momento em que ela ocorreu, assim como pela profundidade da criação do fenômeno compartilhado pela experiência dialética de partilha e de reinvenção dos imaginários.

A circulação de traços entre diferentes espectros da materialidade instala um sistema na produção e na disseminação do significado e do valor, que tornará sua investigação ainda mais enredada na complexidade. Jeanneret (2020) os compreende como traços do uso, reconhecendo suas características, a partir dos domínios da fricção entre o movimento e a inscrição. A dimensão heurística imbricada nas noções de traços consiste em um processo que nos permite descobrir ou aprender algo por nós mesmos, fato que constitui a saída para a simples reprodução de discursos já prontos e contribui para que o simulacro artístico adentre a dimensão da construção do pensamento complexo, possibilitado pela experiência vivida. Onde traços palimpsestos constituem a conexão entre as percepções da relação transicional espaço-temporal. Trata-se, no entanto, dos traços enquanto fenômeno polissêmico (GALINON-MÉLÉNEC, 2001). Ele ocorre em meio aos ecos geradores da presença, que permitem que esse fenômeno polissêmico seja internalizado, atualizado e reproduzido, como a circunscrição de uma continuação rítmica e cíclica. Os traços que performam sinais da manifestação “soterradas nas camadas profundas de territórios palimpsestos”, no estado de “memórias internas, referentes coletivos da vida em conjunto” (STECK, 2011, p. 255, tradução nossa).³² Aceitar e compreender a totalidade e as falhas do ser, sem um julgamento baseado no certo e no errado, promovido pelas letras da modernidade.

Portanto, o projeto de curadoria característico da 3ª *Bienal da Bahia* permitiu processos de atualização e de improvisação, à medida que as circunstâncias apresentavam uma resposta imediata a metamorfoses iminentes. Os traços tornaram-se parte do todo, não apenas como metáforas da poeira a serem removidas, mas oferecendo suporte e possibilitando o palimpsesto do evento, para que ele estivesse, de fato, enredado na *movência* e na miríade de imaginários que emergem da criação. O fenômeno hermenêutico da investigação, assim como o mergulho no desconhecido, testemunha a inscrição corpórea, espaço-temporal, ritualística, ancestral e

³² “Enfouies dans les couches profondes de territoires palimpsestes”; “mémoires intérieures, référents collectifs du vivre ensemble”.

gestual dos traços, na condição trans-histórica do movimento e da fricção. Em outras palavras, trata-se do sentido imanente da irrupção, que sumariza os ecos gerativos da criação em que a concepção da Bienal foi desenvolvida. Por exemplo, o efeito catalisador dos traços, gerado pelos processos de investigação e de performances, apoiados pelo selo do questionamento: *É Tudo Nordeste?* nos dá a possibilidade de concordar com Danillo Barata (2014), quando ele diz: “Não, nem tudo é nordeste”. No entanto, a experiência eufórica, possibilitada pelos gestos e pelos ecos, irrompe em um contexto autossubsistente da percepção inerente. Se nem tudo é ritmado, tudo está certamente distribuído em traços aleatórios e infinitos da pulsação. Motivo suficiente para dizer que “todos os traços estão no presente. Nada comunica a ausência, muito menos a anterioridade” (RICŒUR, 2000, p. 552, tradução nossa).³³ Os efeitos dos traços permitem que a visibilidade cresça e reforce a emancipação da alteridade e do fluxo na presença, acima e além do complexo labirinto da realidade, onde as mediações transculturais e trans-históricas ocorrem.

5.2 – A MATÉRIA BRUTA; O ECO; OS AZULEJOS

Ruínas vistas como milagres. Traços repetidamente vistos como sinais de algo que ocorreu, mas, ainda assim, teve origem no segredo. De aparecimento incerto. Inesperado como a descoberta de algo que aparece e pode mudar o curso das coisas. O tempo, nesse sentido, é percebido como uma emboscada e uma ação perene de transcendência, assim como a passagem e a acumulação de memórias. Ou seja, o tempo perceptível da continuação respeita o movimento do ser, de acordo com a *movência* das expressões. A matéria bruta, o eco, os azulejos. Elementos que podem ser traçados e pertencem às âncoras lançadas pela 3^a Bienal. A matéria bruta foi o elemento escolhido para representar a *Galeria Esteio*, concebido por Maxim Malhado e construído nas premissas da Escola de Belas, em Salvador; o eco representa o *Teatro Anatômico da Terra*, idealizado pela artista Camila Sposati e materializado no solo da ilha de Itaparica; e os azulejos representam o *Acervo da Laje*, estruturado e curado por José Eduardo Ferreira e Vilma Santos, no bairro de Plataforma, em Salvador.

³³ “Toutes les traces sont au présent. Nulle ne dit l’absence, encore moins l’antériorité”.

Essas três experiências de construção transcultural dos lugares seguem um fenômeno inerente e único de ações conturbadas, em que cada uma delas apresenta propósitos e catalisadores próprios da presença dos traços e das ruínas, inseridos no ciclo da percepção do tempo. A investigação dos traços palimpsestos, sugerida por essas três construções transculturais dos lugares, projeta noções de profundidade relacional, referentes a esferas transicionais dos gestos, assim como a percepções perenes do tempo, que podem funcionar na visualização das complexas camadas de compreensão do fenômeno.

A construção e a manutenção desses lugares culturais emergem dentro do projeto da 3^a *Bienal*, mas dentro de diferentes espectros da flutuação do tempo, da ocupação do espaço e da interação relacional, que serão produzidos e irão investigar cada uma das ações sugeridas. A acumulação do tempo, por exemplo, é traduzida pelo elemento perene da temporalidade, como possibilidades que têm sugestões variantes de ocorrência. Ao mesmo tempo, elas independem da forma como esses espaços perenes são apresentados e os traços palimpsestos que possibilitam sua concepção ideológica vivem através e dentro da forma como essas jornadas serão catalisadoras, dentro da dimensão das relações.

Os encontros é que fazem esses projetos pulsarem. No entanto, para além das expectativas do público, esse projeto ocorre em meio às mentalidades e foi concebido diante da necessidade de improvisação, assim como da necessidade de, finalmente, direcionar o olhar ao que está abaixo da superfície. Não em relação ao avanço do progresso ou ao retroceder da história. Mas à realidade do movimento, nas dimensões espaço-temporais da terra. Esses lugares culturais são um convite para olharmos de forma diferente a emboscada da finitude e para que se estabeleça uma conexão com a experiência do ser, em que os traços apontarão palimpsestos de ecos geradores da presença.

5.2.1 – Galeria Esteio e a práxis do material bruto

*sítio novo é literalmente como férias no campo
completamente parado, inteiramente em movimento
perder tempo aqui é diferente a qualquer outro lugar
pois o tempo aqui não se perde
se ganha
é natural e se transforma
se transforma em verdadeiras imagens
e poesias de grandes florestas
(MALHADO, 2014)*

A *Galeria Esteio* surge como uma concepção do artista Maxim Malhado, que idealizou o centro cultural, no interior da Bahia, enquanto vivia em Sítio Novo. O artista pensou que um memorial seria capaz de mediar processos criativos, a partir do questionamento sobre o surgimento de um lugar em particular (MALHADO, 2014). Ou, por exemplo, sobre o processo de construção da casa que iria mediar e hospedar a exibição de expressões artísticas e culturais, no sentido de possibilitar a simples meditação, dentro de tais construções.

A primeira construção da Esteio, como possibilidade de reinvenções criativas e coletivas, se deu em 1994, em um lugar e um tempo em que exposições artísticas não faziam parte das tradições da cidade. A exposição recebeu o nome de *São João sem João? Ai de mim sem João, sem Pedro, sem José. São João sem vocês? Seu Flaviano, eu quero uma bomba de 50 e, de quebra, um bolinho para velar meu espírito*. É possível observar, desde o início das atividades, que o artista esteve engajado no enredamento e na inserção das ações, dentro das realidades das práxis local, representando mais que um comprometimento com a cultura popular, no sentido de indicar que haveria a ausência da vida artística, se ela não estivesse mergulhada em suas próprias adjacências transculturais.

Além disso, muitas das peças exibidas pertenciam a artistas e a artesãos da cidade ou foram representadas em fotografias feitas por Malhado, em visita a seus ateliês e durante o acompanhamento de seus processos criativos e de trabalho. Como os registros envolvendo a participação do fabricante de gaiolas de pássaros da região, Seu Zezinho (ALBUQUERQUE, 2014). Segundo Eduardo Davel e Marcelo Dantas, as culturas populares “permitem a distinção cultural de comunidades, reatualizam a tradição, os valores, representação momentos de

congregação coletiva e reforçam a socialização em torno das crenças compartilhadas” (2019, p. 204).

Embora haja uma extensa defesa das noções teóricas sobre a identidade da comunidade, esse projeto se concentra principalmente em conceitos relacionados aos processos de subjetificação e aos imaginários. A sociabilidade imbricada nas festas populares e culturais confere significado à práxis da vida diária. Elas mediam, por exemplo, a construção dos imaginários que refletem sobre os movimentos, conscientes ou inconscientes, das subjetividades coletivas. Independente disso, essas práticas representam traços de um entendimento transicional-relacional de palimpsestos transculturais, em que a *movência* das práticas artísticas contorna a materialização de processos partilhados, assim como a atualização de contextos ritualísticos.

Diante dessas noções de traços, dentro das práticas populares e culturais, “a memória recupera uma dimensão tangível, o imaterial se transmuta em material. Esses traços são múltiplos” (AUBERT e CHARLES-DOMINIQUE, 2009, p. 12, tradução nossa).³⁴ Esses traços transculturais gerados pelas práticas transmitem uma dimensão anacrônica dos arquivos mnemônicos coletivos. Nesse caso, os traços provocam, por um lado, o distúrbio do tempo cronológico, como derivativos de um passado que não pode ser totalmente apreendido. Por outro lado, esses traços também atingem uma conjectura recursiva e enredada em ciclos que representam a continuação dos ecos transculturais. À guisa de exemplo, a festa popular mencionada no título da exibição acontece uma vez por ano, durante o mês de junho, aclamando os feitos sociais e religiosos de São João, que podem ter origem em uma recorrência católica, mas se unem aos imaginários locais, de forma distinta, em várias partes do país.

Concomitantemente, os traços alcançam outra dimensão importante da vida social, que consiste em gerar, atualizar e interpretar o significado. Por exemplo, os traços das primeiras práticas da *Galeria Esteio* alocam e localizam o significado, a partir do eco gerador da *gênesis*, que ocorre em um movimento recorrente da reprodução e da reinvenção da continuação. Esses fenômenos sociais contornam a produção e a apropriação do significado, independente dos níveis de metaconsciência que, segundo François Laplantine, “são fenômenos sonoros, visuais, gustativos e olfativos à sua imagem [...] se perdemos de vista o caráter sensível do social, não

³⁴ “La mémoire recouvre une dimension tangible, « l’immatériel » se transmutant en « matériel ». Ces traces sont multiples”.

nos perdemos apenas em abstrações, recorremos também à violência da generalização” (2007, p. 15, tradução nossa).³⁵

Portanto, a possibilidade de abrir outra brecha nas instituições encontra-se na resiliência de retirar a característica sensitiva do fenômeno social. Quando retiradas de contextos locais e de sua própria construção do significado e jogadas em meio às inscrições e à designação das letras da lei, as práticas perdem a dimensão dos movimentos sociais e são incorporadas em um padrão do imaginário nacional. No entanto, o ato de restaurar a sensibilidade das práticas, em relação à habilidade local de criar significado, evita a violência da generalização e, em outras palavras, evita a apropriação promovida pelas instituições que ignoram a veracidade do ser, em detrimento de uma compreensão massiva e homogeneizante do todo. Ao invés de inserir a dimensão universal do social dentro da expectativa que dita que todas as práticas deveriam ser/ou deveriam tornar-se as mesmas, por que não entendemos a dimensão universal do social dentro de sua capacidade de ser única, na sensibilidade e na produção de fenômenos significativos? Não em termos de essencializar práticas em uma única possibilidade de construção social, mas de desafogar as práticas de sua própria potencialidade de reinvenção, que também está imbricada e localizada em uma suposição genealógica e recorrente dos ciclos ritualísticos.

As práticas artísticas reunidas por Maxim Malhado e possibilitadas pela construção da *Galeria Esteio*, reforçam os domínios da sensibilidade social, propiciando a incorporação dessas expressões no coletivo partilhado do projeto. O artista realiza a transmutação de uma brecha institucional e histórica aberta, através da disponibilização de um lugar transcultural em contínua construção, onde práticas artísticas habitam a sintaxe relacional-transicional do acontecimento. Ao mesmo tempo que o evento se dissipa na percepção temporal, surgem os traços (pertencentes a muitas naturezas diferentes de existência) que irão funcionar como conectores de ecos geradores da *gênesis* social. A complexidade de interpretar sinais como significado faz parte de práticas relacionadas a como esses traços são traduzidos em gestos, ideias e ferramentas (JEANNERET, 2020). Logo, os palimpsestos, enquanto construção contínua da vida perceptiva, centro de todas as dimensões do fenômeno heurístico, transporta a práxis, assim como a tradução dos traços, de um lado a outro, entre o significado interpretativo do mundo e sua contraparte, que diz respeito à forma como esses valores sociais são transmitidos e transmutados, dentro do movimento sutil dos ecos, dos gestos e da habilidade de

³⁵ “Sont des phénomènes sonores, visuels, gustatifs et olfactifs, à l’image [...] si l’on perd de vue le caractère sensible du social, on ne s’égare pas seulement dans des abstractions, on a en outre recours à la violence de la généralisation”.

uma continuação coletiva transicional, genealógica e mundana. Esses “traços do uso” também apontam práticas como movimento inerente à atualização (GALINON-MÉLÉNEC, 2011, tradução nossa).³⁶ Eles colocam em marcha a produção conspícua e interconectada dos sinais e do significado. Ao mesmo tempo que, “o traço é um objeto inscrito em uma materialidade que nós percebemos em nosso ambiente externo e dotamos de um potencial de sentido único” (JEANNERET, 2011, p. 61, tradução nossa).³⁷ Como uma pulsação que não pode ser revertida ou transformada em resposta imóvel à realidade e pode ser percebida apenas por sua própria sensibilidade em relação à pulsação rítmica. Trata-se do potencial transcultural imbricado na agência de determinadas coisas, que também emergem como resposta inconsciente para a realidade imediata mediada por elas, fora da materialidade da representação em que se transformam.

Para a 3ª *Bienal*, Malhado compôs três concepções de lugares que seriam dedicados a propósitos variados, mas conectados. As três casas foram finalmente construídas, alguns dias antes de sua inauguração, no pátio da Escola de Belas Artes, no bairro do Canela: *A Casa da Galeria Esteio* contemplou a *movência* das exposições da Esteio, como compreensão metafísica de si mesma; a *Casa da Palavra* recebeu as expressões que traziam a palavra como forma imediata de mediação, como a declamação de poemas e de trechos de livros selecionados; a *Casa das Artes Visuais* ocupou o lugar de perspectiva transicional das práticas. Cada uma das casas projetadas por Malhado interfere na paisagem do pátio, mas justapõe seu propósito e seu significado apenas quando diante do pulso do movimento, a partir do fluxo de ideias e de pessoas. Um terceiro corpo de análise, possibilitado pela dialética e pelo relacional criados a partir do encontro.

As casas foram construídas na forma de uma instalação em armação de madeira, com apenas um cômodo cada uma. Os vazios foram surgindo através dos bastões de madeira, entrelaçados e preenchidos de barro, matéria bruta que traduziu a estética das construções. O entrelaçamento da madeira e do barro aparece na composição da forma das ruínas visuais, como referência a seus traços inconclusivos ou, em outras palavras, à sua compreensão visual de que a composição da casa se dá através de processos contínuos e partilhados. O nome da galeria “esteio” é a tradução literal de “pilar, alicerce, âncora ou suporte” e faz referência, portanto, à natureza do propósito de construir uma estrutura que dará suporte e acolherá seu conteúdo.

³⁶ “Traces d’usages”.

³⁷ “La trace est un objet inscrit dans une matérialité que nous percevons dans notre environnement extérieur et dotons d’un potentiel de sens particulier”.

Durante a 3ª Bienal, no entanto, há algumas peças de expressão artística que pertenceram à composição principal da paisagem. Como as *Esculturas*, do artista Ramiro Bernabó, representadas por sete esculturas de animais feitos de cerâmica e distribuídos entre as casas, que também foram submetidas às condições climáticas e à iminente percepção da passagem do tempo. A observação da pátina, que pode ser percebida como uma impressão do tempo no espaço, consiste no aparecimento de finas camadas, que se formam de formas variadas, na superfície de certos materiais (JEANNERET, 2020); *Se oriente*, do artista S. da Bôa Morte, é representada por uma peça de bastão que sustenta um galo em um dos lados e foi posicionada sobre o teto da *Casa da Palavra*, funcionando, ao mesmo tempo, como uma rosa dos ventos e provocando uma reflexão sobre o tempo presente e os lugares de origem, além de; *Gambiarra*, do próprio Maxim Malhado, que é representada por lâmpadas que reforçam a chegada da noite quando ligadas.

Acima de tudo, a *Galeria Esteio* consiste em um lugar gerador de imaginários partilhados e coletivos, impulsionados e produzidos por processos de criatividade e de reinvenção. Temos o aspecto bruto da sociabilidade desafogada, assim como o aspecto imperturbável das imposições de um conteúdo nacional dos imaginários. Não que não haja justaposição entre nós, mas há essa experiência implacável de poucos que ultrapassa a responsabilidade do todo fabricado. O uso da matéria bruta na construção das casas, como a mistura entre a madeira e o barro, proporciona uma dimensão da experiência social imaculada e intocável, fora do artifício institucional. O centro cultural como um lugar que vai da atenção visual das ruínas, ao borrão das construções em curso. A *Galeria Esteio* está imbricada na composição contínua dos traços. Nas palavras de Malhado

Em todo caminho
Faça sempre questão de deixar rastro,
Contrariando o comum, mas sem perder o simples.
Experimente o limite de luz e vislumbre a sombra
Convidando-a para dançar em passeios enladeirados.
(MALHADO, 2014, p. 13).

Os processos de conscientemente deixar traços circundam o trabalho de Maxim Malhado. Muito embora o artista compreenda que aquilo que dá complexidade à existência tem relação com o acesso à simplicidade do ser e do sentir, em confluência com a crueza da natureza. Não enquanto conexão, mas como algo que constitui um enredamento de traços, cuja

gênesis é percebida apenas dentro de um eco gerador, que observamos no presente. A *Galeria Esteio* tinha essa função de aproximar uma sintaxe espaço-temporal da simplicidade, como um convite para a criação, em seu estado mais cru, lugar onde se encontra a veracidade do ser. A ação de entrelaçar a madeira e o barro consiste em um movimento intermitente e conspícuo de construção, em que outras interseções também se juntam ao processo de habitação dos imaginários, seguindo os caminhos de criação com sangue, através de nossas próprias mãos e de nossos próprios esforços. Ao mesmo tempo, é preciso gerar uma melodia poética da expressão que seja equivalente e que acompanhe o movimento, em uma experiência extravagante, composta por uma expectativa transicional-relacional da simplicidade. Trata-se de seguir os instintos básicos da natureza, que se materializam em um repertório fantasmagórico e sensorial, possibilitados pelo enredamento dos traços em muitas camadas de palimpsestos, em que nos apoiamos para a construção do sentido, para a fabricação do significado, ou para obter a sensação sobre aquilo que estamos nos tornando. É sobre “fazer emergir um sentido do traço na interseção” (GALINON-MÉLÉNEC, 2011, p. 34, tradução nossa).³⁸ É sobre o ser dentro da simplicidade, ainda que muito complexa, da expansão coletiva da criatividade. É sobre tirar a luz e a sombra para dançar. É sobre observar a construção feita através da natureza crua, em direção a uma poética do entendimento de existências mundanas, assim como daquilo que elas trazem para o mundo e que trouxeram para a 3ª *Bienal*, tornando-se traços palimpsestos transculturais catalisadores.

5.2.2 – Os ecos do Teatro Anatômico da Terra

O *Teatrum Anatomicum* tem origem nos primeiros experimentos de estudo da anatomia humana do corpo, como espectro individual e isolado do desenvolvimento da ciência. O primeiro teatro permanente foi fundado no século XVI, na cidade de Pádua, na Itália. Alessandro Benedetti, cirurgião geral da armada de Veneza, determinou sua arquitetura, que teve como modelo a estrutura do antigo anfiteatro romano. Benedetti pensava que a observação da complexidade do corpo era essencial para a pesquisa e para o progresso da ciência. De acordo com as crenças daquele período, o corpo humano se apresenta como um lugar de mistérios, de

³⁸ “Faire émerger un sens de la trace au croisement”.

onde espíritos poderiam escapar dos limites impostos pela pele, se essa crosta fosse rasgada. Ao mesmo tempo, o conhecimento relacionado à exploração interior do corpo é parte da obra de arte construída através dos desígnios de Deus. Os experimentos foram, por conseguinte, autorizados pela igreja.

O anfiteatro construído no Palazzo del Bo, atualmente parte da Universidade de Pádua, consistiu em uma estrutura feita de madeira, em forma circular, com uma mesa bem no centro – o palco. Segundo Frédéric Keck (2016), a dissecação do cadáver servia a mais de um propósito. Um deles é mencionado como o estudo e a observação profundos da complexidade do corpo humano; o outro contemplava a audiência, que teria a oportunidade de testemunhar a arte da ciência em ação. Uma entrada era cobrada do público geral, que ocuparia os lugares mais altos da arquibancada. Uma das razões para essa forma de organização estava relacionada ao cheiro do cadáver, uma vez que o processo de dissecação podia levar uma semana inteira. Os lugares mais abaixo eram reservados tanto para os pupilos, quanto para outros profissionais, cirurgiões e professores. Keck descreve os realizadores da tarefa como “cientistas em performance” (2016, p. 89, tradução nossa).³⁹ A audiência, por sua vez, não apenas testemunhou o início da pesquisa médica, através da dissecação de um cadáver, mas fizeram parte da inauguração do maior espetáculo da modernidade: a atribuição de um poder soberano aos indivíduos. Ouso expandir esse espetáculo para os fundamentos observacionais do campo da pesquisa antropológica, alguns séculos mais tarde, em que a crença na diferença humana, no outro ou na alteridade, relacionada às civilizações ocidentais, compõe o espetáculo e as anotações do olhar. Além disso, para um público de mais de 250 pessoas, havia uma orquestra chamada “dall’ultimo piano del teatro”, que tinha o objetivo de criar um ritmo que aliviasse a quase insuportável contemplação do desmembramento humano. (LA SCIENZA..., 2018, meio eletrônico). Os elementos que a performance do teatro trazia tornaram-se, portanto, parte ativa do espetáculo científico.

As atividades promovidas pelo *Teatrum Anatomicum* podem ser comparadas, por exemplo, à pesquisa promovida por Nina Rodrigues e por Estácio de Lima, embora quatro séculos depois e a oito mil quilômetros das arquibancadas de Pádua. Aquilo que surgiu como um marco médico e científico foi disseminado como traços de teorias eugenistas, aplicadas no âmago das instituições sociais, como justificativa para o emprego da diferença. Fato que foi profundamente internalizado pelos processos de subjetividade, aplicados em imaginários da construção da nação. Não obstante, as atividades promovidas em Pádua são consideradas

³⁹ “Performing scientists”.

fundamentos do exame anatômico pós-moderno na forma de autópsias, assim como da pesquisa de traços envolvendo a investigação de doenças.

O corpo em si também conserva, “da mesma forma que os arquivos, os traços da história individual, como um palimpsesto que só o indivíduo possui a chave” (BRETON, 2003, p. 25, tradução nossa).⁴⁰ De certa forma, as dissecações feitas para o estudo da anatomia promovem apenas um entendimento parcial de um indivíduo, que está imbricado em sua própria condição histórica. De outra forma, o palimpsesto transcultural acessa dimensões mais amplas de ecos relacionais e encontra sua própria expressão em meio às práticas, aos traços coletivos partilhados e ao movimento genealógico da vida.

Aquilo que uma autópsia é capaz de verificar, em relação à observação de uma anatomia, é limitado pelas possibilidades físicas da exploração. Se, por um lado, os traços corporais estabelecem uma dimensão de objetificação, apenas uma compreensão transcultural, imbricada em traços palimpsestos relacionais, é capaz de alcançar “a dor nela enraizada”, assim como “as passagens de um universo social a outro, perturbando a antiga relação com o mundo” (BRETON, 2003, p. 39, tradução nossa).⁴¹ Essa dor pulsante, que traduz um traço mnemônico coletivo e é experienciada por um indivíduo, é capaz de abarcar um palimpsesto transcultural do significado, apenas através dos traços que emergem da práxis relacional. Não apenas entre e dentro das comunidades, mas em uma práxis relacional voltada para os imaginários relacionados às instituições, ao ambiente e às expressões de improviso da vida diária do ser, assim como de uma sintaxe espaço-temporal da projeção do significado.

Portanto, se por um lado, o desenvolvimento da autópsia, enquanto investigação do corpo humano, serviu como propósito limitado de um campo isolado de pesquisa, por outro, os traços encontrados no corpo são tidos como distúrbios de um organismo. Como se o corpo humano fosse produzido apenas em sua composição perfeita. No entanto, o isolamento dos traços dentro do corpo funciona como elemento discriminatório da sanidade.

O fato de os traços serem fundamentalmente entendidos dentro dos domínios do distúrbio, do anacronismo e da desordem, consiste em uma decisão que nos leva a ver de forma simples algo que é realmente muito complexo. Por exemplo, Thomas-Vaslin entende que “parece então necessário considerar a simbiose, não a discriminação do si/não-si ou do perigo/não-perigo, para definir um organismo que na verdade não existe fora dessa simbiose”

⁴⁰ “À la manière d’archives, les traces de l’histoire individuelle comme un palimpseste dont seul individu détient la clé”.

⁴¹ “La douleur qui l’enracine”; “les passages d’un univers social à un autre, bouleversant l’ancien rapport au monde”.

(2011, p. 284, tradução nossa).⁴² As sociedades ocidentais – mais precisamente suas conduções científicas – compreendem esses traços perturbadores como elementos nocivos do eu, que precisam ser excluídos e exterminados. Que, independente da dor inerente causada, são responsáveis pelo desaparecimento daquele eu que, de fato, não pode mais ser reconhecido, sem seus traços emergentes da instabilidade. Parte das pequenas mortes por todos os lados.

Ao mesmo tempo, se é possível projetar o pensamento sobre os traços corporais em um entendimento mais amplo dessa sociedade, onde o organismo é considerado, não como um indivíduo cujo limite é a pele, mas como um organismo cujos limites são as comunidades sociais, então essas conduções médicas passam a ser representadas pelas instituições. Nesse caso, elas irão olhar para a sociedade como o cirurgião olha para a anatomia ideal dos corpos presentes nos livros. Além disso, essas instituições irão entender a discriminação de forma similar a que o cirurgião entende os traços perturbadores que desordenam um sistema perfeito e irão ativar mecanismos de exclusão, de extermínio e de limpeza, na tentativa de manter o “eu” vivo. No entanto, o “eu”, em suas práticas, não existe na ausência e no exterior de seus traços, relacionados à práxis e aos domínios da vida diária. Além disso, ousamos dizer que o fracasso projetado pela modernidade também se deve à tentativa de criar e de restringir esse “eu” moderno ao ocidente. No entanto, os traços de todo o resto nunca serão completamente ejetados, exterminados ou discriminados. Não por falta de tentativa, mas pelo fato de o eu-organismo, na verdade, não existir fora dessa simbiose. Em outras palavras, “os traços são entrelaçados, recursivos e passam entre as escalas” (THOMAS-VASLIN, 2011, p. 285, tradução nossa).⁴³ O que permite que o fluxo da vida faça sua própria jornada, ao mesmo tempo integrada e autônoma ou, mais precisamente, contendo os traços de ambas as características da transmissão dos imaginários institucionais.

O *Teatro Anatômico da Terra*, desenvolvido durante a 3ª Bienal, foi concebido pela artista Camila Sposati, como parte de um projeto mais amplo de investigação das camadas mais profundas da terra. Apesar dos muitos problemas encontrados, a artista e a equipe de curadoria escolheram um terreno localizado na Ilha de Itaparica, que partilha a costa da Baía de Todos os Santos com a cidade de Salvador. A forma mais rápida de transporte é o ferry, que vai de um porto local a outro. A história geológica do solo de Itaparica possui uma sintaxe espaço-temporal que faz parte dos traços históricos desde o início da colonização. A exploração dessa terra estabelece, portanto, aquilo que a artista entende como geologia em movimento

⁴² “Il paraît donc nécessaire de considérer la symbiose, et non la discrimination soi/non-soi ou danger/non-danger pour définir un organisme qui en réalité n'existe pas en dehors de cette symbiose”.

⁴³ “Les traces sont entremêlées, récursives, et percolent entre les échelles”.

(SPOSATI, 2014). Talvez de forma mais ampla que a compreensão do movimento como deslocamento no espaço, levando também em consideração o movimento na temporalidade. Sposati se empenhou em trazer uma reflexão sobre o interior da terra, cujas fontes são limitadas. Além disso, a limitação da terra, ou do solo, quando contextualizada em termos de desenvolvimento e de progresso, não alcança a expectativa relacionada à possibilidade do que pode ser encontrado na terra, que representa, nesse caso, a metáfora dos oceanos e oceanos do esquecimento.

Da mesma forma, Sposati explica o paralelo entre o *Teatrum Anatomicum* de Pádua e a concepção do *Teatro Anatômico da Terra*, executado por ela, no solo de Itaparica. O primeiro tem como foco a investigação do corpo humano enquanto objeto, o segundo tinha a intenção de transferir o foco do corpo para as camadas internas da terra. A ideia era servir às práticas de escavação, assim como aos princípios da arqueologia, para elaborar um conceito ou, preferivelmente, um método de investigação (PISANO, 2016). Nesse sentido, temos uma dimensão inerente da ética invisível, imbricada no trabalho da artista.

Em relação ao entendimento de Pisano, a prática da artista tem relação com a forma como “um objeto ou uma imagem existe dentro de uma rede de conexões transversais, entre as linhas ou forças materiais, simbólicas e discursivas da concepção e da produção” (PISANO, 2016, p. 67, tradução nossa).⁴⁴ Portanto, a escavação enquanto método funciona como um palimpsesto transcultural da terra. Dessa forma, cada um dos traços que emerge das profundezas da terra irá compor parte das fragmentações do significado, que transmitem o eco gerador da presença. Esses traços, materiais ou simbólicos, irão contar a história de como foram percebidos, dentro da mentalidade em que foram encontrados. Eles irão contar a história de nossa objetificação, mais do que apontar revelações sobre passados imagináveis. O entendimento da própria artista revela a escavação da terra como ato físico e como aproximação crítica das camadas da história e das narrativas da ciência (SPOSATI, 2016). A ação de cavar possibilita dimensões antrópicas dos traços, que têm o suporte de um palimpsesto transcultural de complexidade relacional.

A transposição dos traços em uma sintaxe espaço-temporal indica uma “transferência intertextual, transfronteiriça ou transversal”, que traduz o movimento codificado em outro “sentido qualitativo de múltiplas multiplicidades” (BRAIDOTTI, 2006, p. 5, tradução nossa).⁴⁵ Que, por sua vez, funcionam como propulsoras do componente catalisador, imbricado nos ecos

⁴⁴ “An object or image exists in a network of transversal connections among material, symbolic and discursive lines, or forces of conception and production”.

⁴⁵ “Intertextual, cross-boundary or transversal transfer”; “qualitative sense of multiple multiplicities”.

geradores da *gênesis*, relacionados à indicação fundamental da presença. A transposição dos traços alinha-se à prerrogativa do distúrbio, em um equilíbrio caótico, que justifica essa presença como uma ação a ser investigada pela antropologia da profundidade, incrustada nos imaginários do palimpsesto coletivo, que complexificam cada camada de investigação relacional e transicional. Essa transposição dos traços permanece imensurável e confronta a infinitude das profundezas, ao mesmo tempo que está enredada na experiência interna à liberdade de pulsar, que mantém a práxis em movimento.

Em todo caso, o processo de expressão criativa atende à expectativa apoiada em uma obra em que a veracidade do ser também se sobrepõe, na prática, à necessidade moderna de descobrir, de encontrar e de investigar algo, assim como de retraçar os traços de uma investigação, até a sua *gênesis*. Queremos muito saber onde e quando as coisas se deram, dentro da linha de sucessão cronológica. Mais uma vez, aqueles que têm o privilégio de ser soberanos, quanto a isso, se encontram às portas da epifania. Esse entendimento propulsor está a um passo da simbiose relacional que garante a vitalidade do todo.

A 3ª *Bienal*, imersa nos oceanos e oceanos de mudanças, possibilitou que um elemento de desenvoltura sobrevivesse à dissecação: a capacidade de improvisação. Digo isso por conta da magnitude do evento, que funcionou como catalisador de traços palimpsestos possibilitados, não pela exclusão ou pelo extermínio, mas pela apropriação de um organismo perturbador, que se apoderou dos domínios discursivos do termo “problema”. O próprio esforço dedicado à construção do *Teatro Anatômico da Terra* atravessou uma série de dimensões transversais do entendimento telúrico, que terminou permitindo que um lugar específico recebesse as estruturas do anfiteatro. O termo “problema”, imerso no palimpsesto social das práticas, aponta para um discernimento ocidental de elementos desconexos, como os traços, que perturbam o movimento, ao invés de atribuir responsabilidade a partes da jornada ainda por vir. Mais ainda, em tempos de propriedade privada, o acesso direto à manipulação de um pedaço de terra representa uma extravagância que se relaciona a noções de transgressão. No entanto, tal processo exigiu esforços e negociações constantes. A modernidade clama alto pela continuação da narrativa passada, para que possa subjugar as práticas de um eco gerador da *gênesis* na presença.

Além das camadas de observação da escavação, a estrutura circular do anfiteatro também retrata uma investigação sobre a projeção e a distribuição do som acústico no espaço. Do palco, localizado no centro da construção, o som amplifica seu deslocamento, rumo às camadas mais altas da arquibancada. Esse deslocamento acontece tanto na amplificação do volume, quanto através do início proporcional de sua distorção, à medida que segue adiante.

Além disso, o formato circular descendente do teatro atribuiu ao som a função de transmitir uma mensagem enviada cosmicamente, deixando também a impressão de que essa estrutura de teatro dedica mais atenção aos ouvidos que aos olhos. O *Teatro Anatômico da Terra*, concebido por Camila Sposati, seguiu duas referências. A primeira está interconectada ao processo de escavação, anterior à construção do teatro; a segunda faz referência à estética relacional das produções que ocupariam o palco do teatro. Esses dois processos foram estimulados por diferentes expectativas de compleição. A primeira parte estava, evidentemente, mais conectada à investigação de camadas mais profundas da terra e dos tipos de traços que seriam revelados, através do experimento. Por exemplo, quanto da contingência histórica presente ali as escavações revelariam aos espectadores? Trata-se do espetáculo de dissecar a terra, supondo encontrar as metáforas das vidas invisíveis enterradas no esquecimento. Da mesma forma, trata-se do espetáculo de encontrar um traço tão delicado e tão valioso, que ele se tornaria parte do entendimento sobre quem somos enquanto seres relacionais.

No entanto, o espetáculo da experiência, assim como o espetáculo das profundezas, tem o intuito de tornar visível à interpretação aqueles traços cuja “errância” é parte componente de sua existência, enquanto determinação transcendental do ser. Estabeleceu-se, portanto, uma comunicação com as camadas da terra, expostas nas entranhas de suas profundezas, como um arquivo que ainda não foi organizado e categorizado, mas é profundamente verdadeiro, e diz respeito ao armazenamento dos traços, apontando múltiplos eventos, que se distanciaram da sintaxe temporal daquele lugar e sobreviveram a sua própria dissipação temporal e transicional. A experiência com o arquivo das escavações remonta a uma prática antrópica da consciência histórica, que se justapõe e se cruza às noções imbricadas de “*homme-trace*” e, conseqüentemente, de um *traço-corpo*, que, eventualmente, irá levar à noção de *traço-terra* (GALINON-MÉLÉNEC, 2011). Este último ocorre no âmago da construção de um palimpsesto transcultural, no sentido de chegar a um entendimento da complexidade das sintaxes transicionais-relacionais. A artista explicou que a ideia de observar o interior da terra tem a ver com encontrar informações que não foram documentadas, que não foram arquivadas (SPOSATI, 2019).

Ao longo das escavações, a terra revelou muitos objetos datados do século XVI, quando o projeto dos primeiros teatros anatômicos estava sendo executado. Objetos como os azulejos trazidos pelas caravelas portuguesas, em ocasião de sua chegada, no início da colonização. Não obstante, a Ilha de Itaparica recebeu a maior parte dos navios que chegavam a esse território, especialmente os *navios negreiros*. Sposati, por sua vez, pensou que, através das escavações, informações históricas pudessem ser reveladas. Em sua maioria, relacionadas à presença do

corpo e do humano, uma vez que a terra é pensada como organismo. Há muitas interseções que desempenham papéis importantes no desenvolvimento da pesquisa de Sposati.

O segundo processo cumpriu seu propósito ao trazer performances, shows, poesia e poéticas, para preencher o palco, por vezes até todos os oito metros de diâmetro, por cinco metros de profundidade, do teatro feito de partículas de madeira e repleto de jatos de fumaça em erupção, nas cores do arco-íris. Walter Smeteck, entidade que experienciou a Ilha de Itaparica, teve seu próprio tributo, conduzido por Tuzé de Abreu, cuja profissão anterior era, nada mais nada menos, de anatomista. Ao mesmo tempo, “o traço em si pode apenas ser apreendido em sua passagem, no momento de seu fluxo, no lugar onde pode ser capturado” (STECK, 2011, p. 255, tradução nossa).⁴⁶ Por outro lado, as ações da 3ª Bienal, o espaço deixado pela retirada das estruturas e o fim de um período limitado de tempo deixaram traços na forma de ausência. O todo impresso na superfície da terra, a ser encontrado, evocou a captura de seus próprios ecos geradores da *gênesis*, a partir do vazio. Os ecos do *Teatro Anatômico da Terra* mergulham nesse vazio, que pode ou não ser capaz de sobreviver à sua própria dissipação.

5.2.3 – Acervo da Laje e a agência dos azulejos

O *Acervo da Laje* iniciou suas atividades em 2010, no bairro de Plataforma, em Salvador. Um projeto emancipado, a partir da idealização e das aspirações de um casal, José Eduardo Ferreira Santos e Vilma Santos, que busca promover a curadoria e a produção da arte, em locais de invisibilidade em relação aos centros artísticos dominantes da cidade. O centro cultural da *Laje* é aberto e recebe o fluxo do público que normalmente não tem acesso ao circuito dominante. Um de seus objetivos é mostrar a materialidade das obras de arte produzidas e percebidas de forma local. Sua primeira exposição pública ocorreu no ano seguinte, em 2011, na região de Alagados, localizada na fronteira do bairro de Plataforma. A ideia era promover uma mudança dos conceitos relacionados à territorialidade da expressão artística selecionada para a exibição.

⁴⁶ “La trace, elle-même, ne peut être saisie que dans son passage, au moment de son écoulement, au lieu où elle peut être captée”.

O convite veio da 3ª *Bienal*, como forma de integrar esses chamados centros culturais periféricos às ações centrais, que estavam ocorrendo nas instalações principais do *Museu de Arte Moderna*. Houve, portanto, um processo de descentralização, que funcionou no âmago das decisões envolvidas em toda a pré-produção do evento. Este fato não significou apenas uma forma de contradizer as bienais já conhecidas, que contabilizam a entrada do público através de seu confinamento em apenas um prédio, onde todas as exposições, mesas redondas e performances ocorrem, mas de tornar possível o movimento de pessoas, atravessando e ocupando diferentes lugares de contemplação. Esse processo descentralizante, não apenas impediu a concentração do público em um único lugar, como fomentou uma audiência menos hierarquizada em todos os projetos ocorrendo ao mesmo tempo. A multiplicidade foi tanta que ninguém teria sido realmente capaz de seguir todos os traços de ação sugeridos durante os 100 dias de ocorrência.

O fato de a multiplicidade ter se tornado parte da estrutura conceitual da *Bienal* permitiu que a espontaneidade e a improvisação das criações artísticas corresse soltas. Segundo Lisette Lagnato, a *Bienal* deixou um ethos imbricado na experiência da vida, que significou sua marca principal. (OLIVEIRA, 2017, meio eletrônico).

Os traços palimpsestos da 3ª *Bienal* mergulharam na emancipação de múltiplas formas, em detrimento de uma abordagem inerente única. Portanto, muitos lugares foram construídos em justaposição a outros, que flutuavam entre as listas compostas de ruínas abandonadas e de heranças arquitetônicas. O que nos leva a pensar que esses lugares são ocupados, não como lugares fixos no espaço da cidade, mas como lugares transicionais e relacionais, que mantêm uma sintaxe espaço-temporal da mediação.

Um fenômeno comum durante a 3ª *Bienal* foi o da criação de pontes entre coleções e repertórios artísticos, que estavam estocados e fora de acesso, nas casas de artistas ou de colecionadores. Portanto, também fez parte das negociações, a possibilidade de usar essas casas como parte integrante das ações do evento e como parte dos lugares de exibição. O fenômeno de transformação dos arquivos-casa em lugares de exibição contribuiu para a descentralização do evento, assim como representou uma oportunidade de partilha de expressões artísticas, que estariam fora de acesso ao interesse do público em geral. Em algumas casas, como a de Zu Campos, foram montados ateliês e oficinas artísticas, que ocorreram durante e junto ao projeto da *Bienal*. Outras casas, como a de Hilda Salomão e Reinaldo Eckenberger, abriram suas portas como espaços de exibição. A *Galeria 13*, mencionada em capítulos anteriores, foi residência artística, espaço de exibição e bar, além de ser a residência de Deraldo Lima. Devido ao falecimento do artista, a participação do time da *Bienal* no interior da casa foi possível apenas

graças ao fluxo telúrico de explicação transcendental, que permitiu que conversas acontecessem dentro da galeria. A casa em questão representa, para o *Acervo da Laje*, um lar, acima de tudo. Afinal, o desejo de desmembrar o museu, enquanto instituição congelada da exposição artística cronológica, foi materializado. Em uma conversa, Vilma Santos explicou que o fato de o *Acervo da Laje* funcionar, *a priori*, como uma casa deu outro significado ao fluxo de pessoas. Por exemplo, para o time mediador que ficou na casa, foram necessários certos cuidados, em termos de sobrevivência básica, como a partilha da comida (SANTOS e SANTOS, 2018, comunicação oral). Santos fala de noções de *movimento poético* que conecta o imaginário à vida cotidiana

O ponto principal aqui é que a noção de *movimento poético* pode nos ajudar a superar a lacuna entre as abordagens teóricas e a vida cotidiana, onde as narrativas existem porque esta noção assume que a qualidade do surgimento é transformadora da vida e resulta em pessoas alcançando uma forma de transcendência de espaço e tempo e a construção de novos significados. A ideia do *movimento poético* também parece mais próxima do coração do fenômeno e favorece a qualidade desejada de estar perto da vida real. (SANTOS, 2015, p. 243, tradução nossa)⁴⁷

Além disso, foram assumidas responsabilidades mais amplas, em relação à continuação da existência imbricada nas ações contextualizadas, como a ocupação dos moradores e do público geral, vindos do mesmo bairro ou de bairros do entorno. Nesse sentido, o treinamento dado aos mediadores apresentou nuances que não são levadas em consideração em espaços institucionalizados de exibição, mas emergiram como parte da responsabilidade dos fundadores do *Acervo da Laje*. Elas representam um entendimento complexo da dimensão estrutural humana que cercou e participou ativamente das ações da 3^a Bienal, exigindo um treinamento específico, que girou em torno do selo de tornar o outro visível, assim como de cuidar de seu bem-estar dentro das sequências dialéticas. Além do treinamento geral para as mediações, o time de mediadores tinha a função de levar os cartazes do evento e pendurá-los na porta da casa do *Acervo da Laje*. Para simplesmente indicar que, daquele momento até o encerramento do evento, aquela casa tornava-se imediatamente parte efetiva e constitutiva das exposições da 3^a Bienal da Bahia. No entanto, tornar-se parte de um evento de tal magnitude sociocultural e histórica demandou um deslocamento estético do centro, como compreendido e colocado por

⁴⁷ “The main point here is that the notion of *poetic motion* can help us overcome the gap between theoretical approaches and everyday life, where the narratives exist because this notion assumes that the quality of emergence is life-transforming and results in people achieving a form of transcendence of space and time and the construction of new meanings. The idea of *poetic motion* also seems closer to the heart of the phenomenon and favors the desired quality of being close to real life”.

Santos. Esse deslocamento estético traduz e transmuta as projeções de quem somos, não como locais contextualizados, mas como potenciais agentes dos ecos geradores da gênese.

O *Acervo da Laje* vinha funcionando como museu-casa-escola, graças à inquietação do casal, que tinha como objetivo a emancipação da invisibilidade característica de um contexto, ao qual não se demonstra responsabilidade com o trabalho desenvolvido comparado a outros lugares, ou seja, fora das genealogias dos palimpsestos do centro. Portanto, a condição imperativa para integrar o *Acervo da Laje* ao catálogo da 3ª *Bienal* teve a ver com a paridade, ou seja, o acervo deveria ser tratado com o mesmo respeito e a mesma admiração que outros estabelecimentos culturais já reputados e bem financiados. Abordar questões relacionadas ao respeito e à responsabilidade foi o primeiro passo para estimular a participação do *Acervo da Laje* na *Bienal*. No entanto, é possível citar Levinas, quando ele coloca que “a compreensão do outro é portanto uma hermenêutica e uma exegese” (1986, p. 351, tradução nossa).⁴⁸ Ou seja, nosso entendimento do outro vem de uma trajetória histórico-social e cultural, baseada na criação da diferença, ao longo da expansão da pesquisa antropológica. Por exemplo, esse entendimento está profundamente presente na sintaxe ocidental das dicotomias, abordadas em termos de códigos binários. Mesmo que um processo de exegese exija uma explicação crítica para o texto, permanece ainda a questão da mentalidade estabelecida na reprodução de tais imaginários. Ela explica, antes de expandir. Ela reproduz a dicotomia, antes de entender a necessidade de deixar que a multiplicidade exista. Controla, antes de permitir que o fluxo de expressões exista. E mesmo que o trabalho de a tornar fluída esteja na iminência da ação, é possível que também seja necessário tentar explicar a nós mesmos fora da dicotomia centro-margem. Não apenas por sermos condicionados a tal, mas pelo fato de existirem traços maiores, que demandam essa racionalidade. Traços maiores que funcionam na idealização e na construção das cidades, uma vez que a estrutura arquitetônica dita o que é o centro e o que não é. Portanto, a primeira consideração diz respeito à separação entre os lugares que, conseqüentemente, não conseguem estabelecer uma conexão. Pois, quando falamos sobre os lugares, nós não mencionamos apenas a distância inscrita em um território, mas fazemos também menção aos lugares das práticas da ancestralidade e da memória, assim como de um processo de constituição contínuo, através de uma miríade de traços, de um movimento sócio-histórico e da contradição. Por exemplo, a emancipação de um eu marginal das amarras da dicotomia ocidental não vem de um simples alinhamento com a liberdade, pois “ser um ‘eu’ significa, então, não poder fugir da responsabilidade. Esse excesso de ser, esse exagero que

⁴⁸ “The comprehension of the other is thus a hermeneutics and an exegesis”.

chamamos de "eu", esse surgimento de *ipseidade* no ser, se realiza como uma turgência de responsabilidade” (LEVINAS, 1986, p. 353, tradução nossa).⁴⁹ A emancipação do marginal, em comparação a um centro, adiciona mais camadas ao palimpsesto da inscrição, não por desvencilhar-se de uma imposição institucional, mas por sentir a responsabilidade, passando a dar suporte à autonomia da sobrevivência, conectada ao ser, através da construção do eu. Esse novo imaginário emergente segue o entendimento de Castoriadis sobre a liberdade de ação. (CASTORIADIS, 1998, meio eletrônico). O próprio fazer das coisas produz a experiência. No topo da emancipação, o processo artístico oferece a habilidade de criar, além e acima da realidade, e tem o potencial intrínseco de imaginar possibilidades. Apenas o ato de imaginar o novo nos leva à realização. Além disso, “o mundo em nós e o mundo fora de nós existe apenas através dos significados que não cessamos de projetar, indo em seu encontro” (BRETON, 2003, p. 21, tradução nossa).⁵⁰ A dialética do mundo, entre o que é percebido como o eu e o outro, existe apenas através da mediação. Essa última atravessa um emaranhado de imagens, que entram em movimento e em contradição do ser, em um escopo transicional-relacional da realidade. Conceitos que tentam experienciar resultados homogeneizantes relacionados à experiência da vida caem em uma conspícua contradição do movimento, das práticas, do fazer e das ações, imbricados na construção de uma sintaxe espaço-temporal da práxis. Qualquer camada institucional que funcione fora dessa práxis serve como forma de eliminação da alienação social. Além disso, também funciona de forma contrária aos escopos de múltiplos traços palimpsestos da existência, como a inscrição que pode ser tanto do atravessamento quanto da fuga, mas que nunca é estática.

Em complemento à afirmação de Santos, uma expressão artística tem o potencial de romper os limites da impossibilidade (SANTOS e SANTOS, 2018, comunicação oral). A atribuição de territórios, com base em uma atribuição da condição inerente, pode ser ultrapassada apenas no momento em que a imaginação atinge outros parâmetros de emancipação. Não exatamente relacionados às dimensões estéticas da diferença, mas em relação ao acesso, à visibilidade e aos modos de fazer, que se posicionam diante do movimento dialético de um determinado contexto. Apenas artistas contemporâneos do ocidente têm o privilégio de declarar que sua arte emerge fora dos escopos de um contexto sociocultural e político. Isso se dá pelo fato da sociabilidade ocidental naturalmente colocá-los no lugar de

⁴⁹ “To be an I then signifies not to be able to slip away from responsibility. This surplus of being, this exaggeration which we call to be an I, this upsurge of ipseity in being, is realized as a turgescence of responsibility”.

⁵⁰ “Le monde en nous et le monde hors nous n'existent qu'à travers les significations que nous ne cessons de projeter à leur rencontre”.

soberanos, ou mesmo acima de tudo, como uma espécie de deuses modernos. Mas eles não são capazes de deixar claro o fato de que, em um alinhamento transicional-relacional, eles estão tão contextualizados nos domínios do espetáculo transcultural quanto qualquer outra expressão viva. Por esse motivo, o centro-periferia constitui apenas uma exegese, um golpe contra a multiplicidade veiculada pelos traços palimpsestos da *gênesis*. Também por esse motivo, a reunião de expressões artísticas pode existir apenas dentro do escopo transicional-relacional do entendimento, mesmo quando envolvendo apenas expressões locais (embora exista a tendência de situar expressões artísticas e culturais no âmbito de ações locais), ou universais. Em que, ao mesmo tempo, há a iminência da criação de pontes de diálogos, que não apenas trespassam as barreiras binárias do centro-periferia, mas não deixam traços de que um dia ao menos existiram. Esse é o principal conceito que foi desarticulado pelo movimento de deslocamento das formas de olhar e de aprender sobre o surgimento das potencialidades locais. A universalidade, como consequência, é percebida apenas como exegese, ou seja, como explanação crítica da interpretação de um texto, como as constituições nacionais, por exemplo.

Traçar a trajetória da presença constitui um gesto vindo de centros culturais, na iminência da emancipação. Significa trazer a responsabilidade para o âmago das expressões artísticas e culturais, relacionadas à compreensão sobre quem somos, diante do aspecto transicional-relacional da sintaxe espaço-temporal, que reside nos ecos geradores da *gênesis*. Ecos que alcançam, de forma intermitente, a reprodução de traços potenciais, que agem sobre a veracidade do ser. O Subúrbio Ferroviário, onde está localizado o *Acervo da Laje*, reage e atualiza a si mesmo, a partir do espectro da potencialidade, no sentido de vulnerabilidade. Sua continuação é endossada pelos fluxos do território, que ensurdecem a sociabilidade, algumas vezes ao dia, a fim de acompanhar a passagem dos trens. Temos tentativas sobreviventes de modernidade, que têm o objetivo de estreitar as instâncias dessas reuniões. Batidas do maquinário, que produzem um efeito de temporalidade no instante em que cessam, esperando o momento de voltar a levantar sua voz. A construção cultural do *Acervo da Laje* emancipa suas declarações, pois adentra sua dimensão estrutural humana, ao mesmo tempo que muda os conceitos de territorialidade. Deixando que a binaridade centro-periferia atinja um entendimento transicional-relacional de museu-casa-escola, em conexão dialética com o todo. A metáfora dos azulejos carrega a estética visual e sensorial da casa. Há traços de azulejos por todos os lados, inclusive em peças de Eckenberger, Brennan e Cláudio Pastro, que transmitem essa compreensão imediata dos ecos e dos gestos. Quando atribuída ao ser, eles constroem e evoluem juntos, como um todo coletivo, em uma dialética transicional-relacional da existência, que permite, acima de tudo, a existência do outro, em contrapartida. Essa experiência é sobre

tornar visível aquilo que está oculto aos olhos. Visibilidade que se dá dentro do processo de emancipação e de responsabilização. Uma visibilidade que se dá diante da aceitação de que a memória existe em toda parte e em parte alguma e certamente está em todos os lugares em que somos capazes de projetá-la. Portanto, é preciso desfazer essa noção de que a memória possui um lugar específico e passar a buscar uma compreensão mais dinâmica do movimento e do fluxo, imbricados nas práticas e nas expressões conectadas a ecos geradores da vida diária.

Ao mesmo tempo, a 3ª *Bienal* não participou da construção do *Acervo da Laje* desde os primeiros rascunhos de seus traços palimpsestos. No entanto, ela funcionou como um evento-catalisador da possibilidade, que permitiu que sua forma embrionária integrasse o todo, como coletivos em pé de igualdade, na iminência da emancipação. Santos e Santos (2018) entendem esse movimento catalizador através da metáfora de uma pedra jogada na água, provocando ondas randômicas no mar. Ao mesmo tempo, há o surgimento de um processo dialético de reivindicação do direito à existência, em que a pedra, por sua vez, faz seu caminho em meio à gravidade da questão; ou seja, a água sente sua estrutura através da manipulação de si mesma. Ela é forçada a abrir espaço, mas também reivindica seu próprio movimento gerador. Não-traçável, embora deixe e produza traços. Sem registro, embora, por vezes, seja capturado pela imagem fotografada de uma mancha do passado. Expresso na veracidade da constituição contínua dos azulejos, como traços dedicados à práxis de existir e de serem reconhecidos como tal.

5.3 – PARA UMA COMPREENSÃO DOS ESTUDOS TRANSCULTURAIS ATRAVÉS DE TRAÇOS PALIMPSÉSTICOS

O projeto sugerido nesta tese, *Traços Palimpsestos na 3ª Bienal da Bahia: movimentos culturais trans-históricos*, traduz o lugar transicional-relacional que enreda a trajetória do traço-significado em um contexto transcultural mais amplo do acontecimento. A 3ª *Bienal* representa o enredo em que conceitos entrecruzados e transversais seriam discutidos, desmembrados e reinventados de acordo com os fluxos da exegese do evento em si. O fato de minha primeira estadia na cidade de Salvador ter ocorrido apenas em 2015, um ano depois do evento, me coloca na posição de percorrer os caminhos deixados por seus traços e de experienciá-los em seu deslocamento através das agitações da ocorrência, uma vez que não tive a oportunidade de estar

presente nas ações das performances. Em primeira análise, essa trajetória das confluências do traço poderia ser entendida como uma descoberta, se eu ainda seguisse o formato das regulações da pesquisa ocidental, que reforça a soberania da performance científica e antropológica. Em primeiro lugar, como mencionado acima, acredito que os traços da 3ª *Bienal* vieram a mim, assim como eu fui a eles. Do contrário, essa pesquisa não teria sido possível.

A partir do encontro com os traços, meu trabalho foi de construir, de “bricoler” [costurar], através do método da expectativa transicional-relacional, um fio que abarcasse o tema em si, interligado *a priori* ao palimpsesto transcultural das ideias, dos conceitos e das direções do pensamento. Posteriormente, a noção de palimpsesto transcultural começou a se materializar, indo da abstração à materialização da recorrência e do movimento dos traços, em todas as suas formas possíveis. Não que eu tenha sido capaz de mapeá-los, diante do oculto inconclusivo, mas pude apontar sua existência enquanto possibilidade e complexidade da infinitude. Como algo que não pode ser concluído, pois não pode ser percebido, em momento algum, em linhas simples ou estáticas. Mesmo a noção relacionada ao ciclo ritualístico da compleição termina, temporariamente, assumindo um caminho trans-direcional à percepção da diferença e do distanciamento, traduzido pela sintaxe espaço-temporal da passagem.

Traços palimpsestos tomam forma através da atenção intermitente dedicada à tradução, que incorpora a experiência transicional-relacional da vida. Ao passo que o palimpsesto é percebido apenas através da confiabilidade do traço enquanto práxis, “traços podem subsistir, portanto, fora de qualquer consciência imediata, reaparecendo no momento em que condições emocionais os trazem de volta ao nível da consciência” (MARTIN, 2009, p. 148, tradução nossa).⁵¹

Acredito que essas condições emocionais fazem referência a noções de gestos, de ecos, de genealogias, de ancestralidade, do espectro da afeição sensorial, da atualização mnemônica, de arquivos, de práticas e da presença relacionada aos palimpsestos, principais geradores da *gênesis* da existência. As palavras que seguem tratam da transculturalidade do ser e da forma como traduzimos esses ecos, através de traços transicionais-relacionais do enredamento.

⁵¹ “Des traces peuvent donc subsister en dehors de toute conscience immédiate pour ressurgir lorsque des conditions émotionnelles les ramènent au niveau de la conscience”.

5.3.1 – Traços Moventes como o Mar

Eu precisei compreender e sentir quem sou, para acessar todas as manchas fugazes, deixadas pela comunicação que perpassou os palimpsestos culturais da 3ª *Bienal da Bahia*. O lugar de onde vim, lá no fundo, antecipou meus instintos. Foi preciso atravessar e investigar minha própria aporia do ser, pois teria sido impossível colocar tudo em palavras sobre um papel branco, uma vez que, na maior parte do tempo, parecia haver um abismo entre meu corpo e a materialização da escrita translacional.

Atravessar todos os traços, aqueles que deixei para trás, aqueles que segui, aqueles que nunca tomaram a forma da materialização física, mas a forma da experiência brusca dos pequenos fogos por todos os lados. Traços que queimei ou deixei ir, para que eu pudesse seguir. O enredamento da culpa e do alívio de deixar para trás e dar espaço à renovação e à transcendência. Assim como para olhar através das lentes trans-direcionais do aprendizado. Olhar para os traços a que me apeguei e que passaram a guiar meu caminho, com o toque delicado do conforto sublime. Assim como para os traços que vieram e me fizeram mergulhar no tsunami de meus próprios oceanos e oceanos de esquecimento genealógico.

Tive que entender quem eu era, para ser capaz de escrever palavras estruturadas, em um documento. Tive que lembrar muitas coisas e reorganizá-las. Como alguns autoarquivos, cujo arconte se intensificou e teve que ser encarado diligentemente. Tive que lidar com o medo da mudança. Lidar com a fragilidade do ser. Tive que confiar em mim mesma e alinhar-me ao direcionamento norte da bússola. Tive que arquivar a expectativa da perfeição, relacionada a um certo modo de viver as coisas. De lidar com a instância da fuga da vida e com a transitoriedade da morte, com a mesma intensidade. Tive que aprender a expressar minha veracidade do “eu” para o mundo, como se esta fosse a única forma de permanecer inteira, de permanecer sã, de permanecer viva. E, embora eu tenha cruzado, há apenas alguns anos, com todo o universo desarticulado pela 3ª *Bienal da Bahia*, sinto, profunda e vividamente, que minha experiência com seus traços também me tornou parte dela. Embora esses traços entalhem um distanciamento das agitações do evento, eles não deixaram de pulsar, flutuando em um lugar que, na ocasião, estava fora do alcance da consciência. Minhas reivindicações não vêm apenas da necessidade de criar e de conectar, mas de cada um dos traços materializados e espiritualizados, em um espectro de conversas que ouvi sem medo e que permitiram que essas palavras e essas sensações tocassem cada osso e cada extensão de pele do meu corpo, para que

eu pudesse simplesmente deixá-las crescer, espontânea e livremente, imbricadas em sua própria agência da existência.

Cada indivíduo é a determinação corpórea do arconte, que é transcendente por natureza. Os traços que o corpo carrega e abandona traduzem o movimento da vida, que é transposta e engatilhada pela inevitabilidade da continuação, não do tempo, mas dos ciclos e da impossibilidade da pausa. Eu constituo um todo, graças a todos os traços que cruzaram meu caminho, expandindo-se em infinitas possibilidades de traços que deixei para trás. Apenas para que minha existência pudesse convergir nos traços palimpsestos da vida. Embora, não em relação ao entendimento do todo como uma só unidade da humanidade, mas em relação à forma como a apreensão da totalidade passa pelos canais abertos por nós, na complexa estética relacional do ser, através das reverberações de nossos corpos no mundo e nos caminhos que percorremos. A partir de todos os traços, pude adentrar e internalizar meu próprio ser. Esses são os traços que abro para aqueles que virão depois e que irão, eventualmente, esbarrar nessas palavras. Estabelecendo uma relação, à medida que os assimilam, e tomando-os da maneira que lhes convém. Acima de tudo, conectando-os através do fluxo do conhecimento relacional.

Este é o apelo teórico da metafísica, em que o aparecimento da evidência, em geral, tem base na noção implícita de traços. Sem a primeira, a segunda fica restrita a um lugar externo à consciência. Quando essa metafísica é percebida na ação, o pensamento torna-se capaz de adotar atitudes profundas, “que visam a eficácia do nível espiritual e imaginário” (ARTAUD, 1958, p. 48, tradução nossa).⁵² Ou seja, a diferença entre essas noções recai sobre a apreciação da passagem do tempo, em que as evidências fazem referência a algo que passou, que ocorreu; ao mesmo tempo, a noção de traços flutua no movimento, como o mar ou como a força vital que ocorrem enquanto eco gerador da *gênesis*, devido à sua convergência com a presença, independente de seu formato, de seu material ou de seu não-material. A evidência, que normalmente integra a reunião de documentos, com o objetivo de justificar o diagrama do texto, pode ser comparada à forma como a investigação forense e as partículas de evidência irão funcionar na escrita da autópsia do corpo. Ricœur compreende que os traços se tornam evidência, quando nas mãos de historiadores que escrevem uma compilação de fatos do passado. No entanto, os traços não sugerem apenas uma direção interpretativa ou uma evidência para justificar a convicção de um pensamento. Portanto:

⁵² “Which can aim on the spiritual and imaginary level at an efficacy”.

A crítica a essa noção de documento pode ocorrer em muitos níveis. Em um nível epistemológico elementar, tornou-se banal enfatizar que qualquer traço deixado pelo passado se torna um documento para os historiadores, assim que eles descobrem como integrar seus vestígios e como questioná-los. A esse respeito, os traços mais valiosos são aqueles que não têm a intenção de fornecer informação. (RICŒUR, 1988, p. 117, tradução nossa)⁵³

No que diz respeito à veracidade, os traços vagam sem rumo, sem qualquer expectativa de serem encontrados ou descobertos, em favor da evidência. Traços têm uma conexão inerente com os ecos geradores da *gênesis*, a partir de um aspecto transicional-relacional da presença. Ao mesmo tempo, eles integram os palimpsestos como parte dos repertórios dos imaginários, atualizados através da exaustão de experiências individuais e coletivas. A noção de traços conforma uma representação performativa dos símbolos, “enquanto o maior trabalho deve ser realizado espiritualmente” (ARTAUD, 1958, p. 49, tradução nossa).⁵⁴ Por exemplo, Artaud (1958) sugere o acesso a um repertório profundo do palimpsesto, que não está relacionado à verdade, mas à veracidade do ser, presente na tradução das profundezas, através das camadas inscritas na compreensão das vidas coletivas, dentro das dialéticas imagéticas de um palimpsesto. Assim como na “sequência dialética de todas as aberrações, fantasmas, miragens e alucinações, que aqueles que tentam performar essas operações, através de meios puramente humanos, estão fadados a encontrar” (ARTAUD, 1958, p. 49, tradução nossa).⁵⁵ Essa invocação do duplo de Artaud no teatro provoca o questionamento sobre o limiar da profanação performativa do ser. As reverberações causadas pelo ato de aprender tentam inscrever o texto ocidental na internalização do banal performativo do eu nacional. No entanto, essa performatividade do corpo não age de forma profunda sobre algo que ela não é capaz de sentir, como, por exemplo, a veracidade da existência, mesmo que esse espectro ocorra fora da consciência. Portanto, o corpo enquanto arquivo requer, para uma investigação mais profunda das genealogias, que esses traços funcionem como uma conexão de camadas de ciclos, inseridas no processo do eco gerador da *gênesis*. Essa *gênesis* consiste no aspecto intermitente de processamento e de internalização da informação, que já estão presentes, através da simbiose do ser nascido neste mundo. Atravessando, ao mesmo tempo, a formação de traços mnemônicos

⁵³ “Criticism of this notion of a document may take place on several levels. At an elementary epistemological level, it has become banal to emphasize that any trace left by the past becomes a document for historians as soon as they know how to integrate its remains, how to question them. In this respect, the most valuable traces are the ones that were not intended from our information”.

⁵⁴ “While the great work is to be realized spiritually”.

⁵⁵ “Dialectical sequence of all the aberrations, phantasms, mirages, and hallucinations which those who attempt to perform these operations by purely human means cannot fail to encounter”.

em movimento, no momento em que o corpo performativo do arquivo age e reage, dando uma resposta imediata à realidade do ser.

O desmembramento das genealogias, através de processos relacionados à ativação do conhecimento dos lados sombrios da modernidade, demanda uma conexão com a anterioridade, percebida de maneiras que diferem da linha cronológica de sucessão histórica. Portanto, o corpo performativo, que carrega os arquivos genealógicos dos traços que ele atualiza e ativa, tece uma compreensão profunda do eu, que traduz o mundo em fricção e em movimento.

A *3ª Bienal da Bahia* flutua em lugares de vulnerabilidade e alavanca forças pulsantes. Uma vulnerabilidade que surge através do testemunho de um ápice de ansiedade, na iminência do desmembramento das feridas. Forças pulsantes, vindas da experiência híbrida e limiar dos imaginários, que sobrevoaram o conteúdo textual, visando o engajamento em uma *gênesis* participativa. A *3ª Bienal* não apenas revelou, como trabalhou na reinvenção da presença simbólica. Uma prática de tornar visíveis os processos que haviam sido excluídos dos circuitos artísticos e culturais de exibição. Essa ação qualifica uma investigação profunda das camadas transculturais dos rituais de processamento do conhecimento, a partir de traços localizados e comprometidos, em solidariedade à veracidade das declarações e do ser, na iminência da emancipação de uma posição fixa do entendimento, indo ao encontro do eco transicional-relacional gerador da *gênesis*.

O corpo enquanto arquivo, por sua vez, mergulha na ressonância e na reencenação performativas de um ato concreto, uma resposta imediata, cujo aparecimento fugaz se dá no estabelecimento do canal comunicativo com o espectro dos ciclos do palimpsesto, imbricados nas reverberações da troca ritualística da totalidade e das atualizações. O indizível, relacionado aos palimpsestos transculturais, reivindica a veracidade, a partir dos recursos da performance ritualística dos traços. Performances são ações e processos entrecruzados à compreensão indizível do gesto e das vozes. Ambos externos à máquina controladora da atitude. Pois, ao mergulhar nos traços palimpsestos transculturais, encontramos aspectos instáveis e fora de lugar, relacionados a textos extrínsecos às genealogias de uma intertextualidade do ser. Por outro lado, mergulhar na investigação e na experiência dos traços palimpsestos transculturais requer uma práxis performativa, uma dialética reflexiva da ancestralidade e das sensibilidades. Talvez elas não solucionem o engolfamento das camadas raptadas pela modernidade, mas podem tornar possíveis as narrativas sobre quem somos, diante da complexidade em que habitam.

Nessa atitude, há o atravessamento da fronteira, uma figura da violação dos limites, que emerge de traços palimpsestos transculturais das práticas, como a composição de uma

epistemologia performativa do conhecimento relacional. Que se apresenta, por sua vez, como contribuição, intervenção ou interferência, em relação à descrição dos meios de saber, de pensar, de sentir e de viver. Não de viver de qualquer maneira, mas de viver como um todo respeitável.

Os traços palimpsestos transculturais da chinesa são um movimento revolucionário, que age e responde a um estímulo, que emerge da flutuação e da fluidez e não respeita a contingência de lugares fixos, pois respeitá-lo significaria incorrer em sua própria contradição. Se os traços são expectativas transicionais-relacionais, então eles vêm de lugares de insinuação, de interrupção, de interrogação, de antagonismo e de descentralização do maquinário ocidental, até em relação à sua própria práxis. Esses traços percorrem, portanto, flutuações atemporais, contextualizadas no momento em que adentram as práticas comunicativas, assim como os processos transculturais de interpelação das vidas simbólicas. Trata-se da construção das complexas camadas dos ecos transicionais-relacionais geradores da gênese.

Os traços da *3ª Bienal da Bahia* estão em movimento como o mar, entre as ondas randômicas da continuação, internalizadas e inscritas no movimento catalisador que dá origem aos imaginários, assim como à possibilidade de pensar e de imaginar, para além do texto oficial e das imagens simbólicas de apenas uma narrativa. Nesse sentido, os documentos e os arquivos tratados e manipulados pelos arcontes contemporâneos se engajam em uma investigação, que constitui a base fundamental da tradução do movimento intocado da realidade em dimensões simbólicas dos traços palimpsestos transculturais. Mesmo as fotografias, muito frequentemente enredadas na presença remanescente da verdade, constituem um processo real, em que testemunhamos a escrita com a luz. Portanto, a imagem transmitida pela ação de fotografar, não apenas se depara com a expressão estética relacional de uma imagem, mas com a perspectiva de um olhar posicionado e, é importante mencionar, contextualizado. A escrita com traços de luz ou de tinta contorna o palimpsesto transcultural, como um aparato do deslocamento, que busca as vicissitudes da interpretação. Nesse sentido, o advento das memórias alcança um significado similar às noções de traços, ao mesmo tempo que ambos só existem quando dentro da subjetividade do “être-dans-le-temps” (ser no tempo).

Apenas a noção de traços é capaz de atingir a experiência do existir fora da consciência, pois ela coincide com o paradoxo da *gênese*. Traços flutuam em um movimento transdirecional, que é transversalmente percebido dentro do palimpsesto transcultural, como uma sugestão disruptiva de atualizações constantes.

Em relação às expressões artísticas e culturais da *3ª Bienal da Bahia*, as traduções transicionais-relacionais dos ecos funcionaram como um gesto duplo. Por um lado, elas

reproduziram imaginários, a partir do conhecimento das práticas. Por outro, catalisaram e atualizaram a produção do significado, que surgiu da inquietação e da vontade de compreender a complexidade do contexto em que nos inserimos. Um uso imaginativo da descontinuidade, da fricção na multiplicidade e da fabricação de um fio não-linear, que projeta a representação em um palimpsesto transcultural dos gestos e dos ecos, como uma contaminação de si mesmo, em si mesmo e para além das arestas de uma única narrativa.

A *3ª Bienal da Bahia* se comportou como um processo de “carnavalização”, sugerido por Mikhail Bakhtin (1984) ao fazer referência à atmosfera de liberdade, experienciada pelas agitações da insurgência. Em que a ambiguidade geral das relações e a imprudência profana da incoerência gestual provocam a força pulsante da atualização. Trata-se da apreensão ritualística da complexidade, que é experienciada apenas nos traços fragmentados de uma instalação transicional-relacional da revolução. Essa atmosfera turbulenta se distancia de sua ocorrência, mas os traços palimpsestos transculturais da gênese sobrevivem a essa sintaxe espaço-temporal, através de ondas catalisadoras randômicas.

5.3.2 – As Poéticas da Tradução

A exegese decolonial provida pelo arquivo-corpo, assim como pelos traços palimpsestos transculturais, consiste em um ato de tradução. Susan Bassnett (1999) explica que o ato de tradução em si consiste principalmente em uma atividade primária, relacionada aos domínios da comunicação, e menos em uma atividade marginal, como normalmente se acredita. Ela coloca, por exemplo, que “nenhum texto é completamente original, pois a língua em si, em sua própria essência, já é uma tradução” (BASSNETT, 1999, p. 3, tradução nossa).⁵⁶ Mesmo aquele texto normalmente considerado “original” tem origem em um processo de intertextualidade e de entrelaçamento dos textos. Além disso, atos de tradução são constitutivos de dimensões relacionadas à mediação das mentalidades, dos hábitos, dos rituais, das tradições e dos pensamentos herdados, pertencentes àqueles que ditaram o texto. Ademais, mesmo antes do aparato da língua fazer parte da comunicação, a tradução veio “primeiro de um mundo não-

⁵⁶ “No text can be completely original because language itself, in its very essence, is already a translation”
“First from a non-verbal world, and then, because each sign and each phrase is a translation of another sign, another phrase”.

verbal, pois cada signo e cada frase é uma tradução de outro signo, de outra frase” (BASSNETT, 1999, p. 3, tradução nossa).⁵⁷ Ela é projetada por um ciclo intermitente de transmissão, que tem início e fim no vazio de si mesmo.

O vazio dá origem a todas as escritas, assim como a todos os traços remanescentes, integrando o ato de escrever, no momento limítrofe em que se materializa. O vazio que está imbricado entre os domínios dos gestos e do significado, ou entre os traços e os signos. Pois a língua não consiste em uma ação recíproca entre os signos e a existência. Ela é apenas um vazio que traduzimos a partir de uma transmissão não-verbal. E depois em uma comunicação oral. E em seguida, em pronúncias imagéticas, no sentido de representar visualmente o vazio de que a escrita é parte constitutiva. O vazio é sobre a simples, porém complexa, existência simbólica, é sobre o ser relacional performativo no mundo, anterior à sua transformação em emissões comunicativas. O vazio aparece antes de qualquer conteúdo ou de qualquer informação. Ele emerge antes de qualquer declaração, antes de qualquer pronunciamento. Os ecos do vazio desabitado do ser transcendem e transpõem esse estado transicional-relacional de pulsação.

De fato, para além, inclusive, do conceito de tradução, enquanto identificação de um mundo não-verbal em signos e frases, como sugere Bassnett (1999), é possível abordar uma dialética da tradução que integre a propulsão dos traços genealógicos imbricados no corpo a reverberações transicionais-relacionais do sentir e do ser no mundo, que também são traduzidas em signos da comunicação e em determinados aspectos das transmissões gestuais, verbais ou imagéticas. Como um tipo de conhecimento intuitivo, que é tanto característico do fato de sermos animais, quanto uma aspiração relacionada ao aprendizado transcendental, a partir da experiência crua de viver.

Sherry Simon enfatiza a fragilidade do processo de tradução que marca essa relação, assim como a delicada zona de contato entre a subjetividade e a escrita. A fragilidade é situada no âmago de toda criatividade, pois expõe a vulnerabilidade à instância da concepção e à mancha do vazio que antecede toda subjetividade, que antecede toda transmissão da sociabilidade (SIMON, 1999). Como a potencialidade internalizada na simbiose, que pode ser aceita como parte integrante do todo em todas as suas apropriações ou como parte de um todo que não é passível de distribuição fora do ser. Essa é uma questão de perspectiva que antecede o surgimento de complexos enredamentos na investigação. Ou seja, seria tolo pensar que os seres humanos têm a escolha de viver entre moldes fragmentados e separados, sem as zonas relacionais como condição limítrofe, provocada pela vulnerabilidade de viver junto a fronteiras

⁵⁷ “First from a non-verbal world, and then, because each sign and each phrase is a translation of another sign, another phrase”.

trans-direcionais. Como uma diáspora coletiva do pensamento. Como o limiar da ficção, cuja flutuação ameaça as nuances existentes entre os fatos e as verdades relacionados a imagens e a imaginários. No entanto, a inclusão intermitente do limiar da tradução acomoda os domínios do viver entre as expectativas transicionais-relacionais do movimento, ao fazer referência ao coletivo e ao fluxo da *movência*, assim como à subjetividade artística das performances.

De certa forma, o ato de escrever deveria ser percebido além de seu *status* fixo, em um processo que diz respeito à manipulação do tempo perecível, em um aparecimento infinito de traços, que funcionarão para nos aproximar da percepção ou da impressão, da apreensão aplicada à passagem do tempo. No entanto, “a força de conservação da escrita é, portanto, tão grande quanto sua força germinal para renovar pensamentos antigos” (ASSMANN, 2011, p. 209). A tradução imbricada nas ações de escrever atravessa o limite da atividade, apenas para renascer em meio a essa força embrionária, com o objetivo de atualizar suas inscrições que, em seu poder de imposição, servem para criar uma relação anacrônica com os retratos da representação abstrata da vida diária. Ela também consiste em uma ação de deslocamento, em que o enredamento de uma linha parte da negociação vinculada à produção dos traços, dentro da seleção dos significados.

Homi Bhabha afirma que o ato de escrever no vazio provoca “uma hermenêutica da ansiedade e uma responsabilidade histórica, que se encontram no âmago do pensamento humanístico”, seguidas de pulsos que “desestabilizam a sentenciosidade da soberania do ser e da nação”, em que a tradução tem a função de “suportar e de enunciar estados instáveis da transição” (2020, p. 47, tradução nossa).⁵⁸ Um deslocamento do vazio, rumo à miríade de traços do significado, que perturbam *a priori* a ordem do texto e, finalmente, um deslocamento da crença na estabilidade, que antecede a contingência de qualquer movimento. Revela, afinal, a contradição imbricada nas práticas institucionais.

Os processos de tradução estiveram no âmago dos mecanismos coloniais, na tentativa “de estabelecer e de perpetuar a superioridade de algumas culturas sobre outra” (BASSNETT, 1999, p. 14, tradução nossa).⁵⁹ Portanto, o movimento acionado pelo início da modernidade entra em confluência com a tradução, enquanto ato de dominação e de disseminação dos conhecimentos, na transmutação das práticas inscritas com valor inferior, dentro da linha narrativa. A dominação também passa pela imposição do conhecimento, em relação ao

⁵⁸ “A hermeneutic anxiety and a historical responsibility that lies at the heart of humanistic thought”; “unsettle the sententiousness of the sovereignty of selfhood and nationhood”; “endure and enunciate unsettled states of transition”.

⁵⁹ “To establish and perpetuate the superiority of some cultures over other”.

aprendizado sobre como as coisas devem ser percebidas e integradas. Ao mesmo tempo, o processo de tradução funcionou, de fato, na transmutação de outros universos culturais, dentro do domínio regulatório do pensamento ocidental herdado, marcado pela mentalidade que resistiu ao processo de avaliação da evolução humana.

Esses processos envolvendo atos de tradução, por outro lado, também inflamaram a insurgência de reivindicações de narrativas antitéticas, como os últimos manifestos defendidos pelas decolonialidades. O desenvolvimento de um aparato teórico dos estudos de tradução reforçou o texto como lugar de descentralização e de deslocamento de todo o pensamento, o que nos leva a buscar a relativização conspícua em que as instituições do pensamento são baseadas.

As teorias da desconstrução, apoiadas por Jacques Derrida (1967), deram início ao benefício do texto sagrado, não com base na culpa herética, mas através da essência fundamental da efervescência e da *movência*, que contornam todas as tentativas de congelamento das práticas de violência. A partir dessa investigação, surgem múltiplas outras investigações sobre aquilo que é representado no texto como única fonte de verdade. Portanto, o próprio ato da tradução consiste em uma transgressão, em uma transposição do pensamento herdado, em um deslocamento dos traços materiais e da subjetividade. Ele impõe a desordem, dentro de universos culturais que evitam e negam a mácula do movimento. Atos de tradução, sob a negociação obrigatória das palavras, se sobrepõem ao lugar do discurso e provocam um deslocamento estético em relação à transmissão do conhecimento. Portanto, o ato de traduzir constitui em si um eco gerador da *gênesis*. Nenhum texto traduzido deveria ser poupado de uma investigação sobre seu valor interpretativo. Não que a tradução aponte traços diretivos da inverdade, mas, certamente, há uma lacuna deixada por ela que é similar a um limbo ou a um vazio na iminência da exaustão. Aquilo que surge tem o privilégio da miríade, dentro dos escopos da possibilidade.

Portanto, a escrita no vazio é submetida à fricção do conhecimento desperto pela *poiesis*, no ato de criação. Temos o devoramento do vazio por uma força vital propulsora, que clama por um estado de visibilidade e de emancipação, que está longe de contar novas histórias. Trata-se, de fato, de um *etos* canibal que gera ecos da *gênesis*. Que são entrecruzados e atravessados pelo empuxo que engaja a atualização (e a restauração) da vida, através da poética de atos translacionais. Em termos mais subjetivos, o limite da pele torna-se responsável pela tradução dos limites de um corpo performativo, que também transpõe e se sobrepõe aos limites do caos e da vulnerabilidade, habitados pela incorporação, no momento da transmissão (BRETON, 2003). Trata-se do surgimento dos gestos e dos ecos em reverberação, através do empuxo e a

partir do vazio. Else Vieira demonstra essa emancipação do vazio, através do movimento dialético, que contribui para a poética da tradução. Por exemplo, Vieira anuncia o surgimento da “composição do verso”, da “reinvenção”, do “projeto de recriação”, da “transiluminação”, da “trans-textualização”, da “transcrição”, da “trans-helenização”, da “trans-*paradisation*”, da “transformação”, da “reimaginação”, assim como de uma “reorquestração poética” (1999, p. 96, tradução nossa)⁶⁰, revelada no processo de translação. Além disso, há a descrição de um “antropófago que performa através da descontinuidade e da diferença”.⁶¹

A tradução de universos transculturais na fabricação da possibilidade projetada pelos processos, não apenas de dar visibilidade, mas de entender a narrativa emancipada, traça seu caminho a partir do ato de forjar subjetividades. E que se torna descontínuo, devido aos desafios epistemológicos provocados por ele. O entendimento transcultural da complexidade irrompe das brechas do texto oficial, da constituição que cria, conseqüentemente, paradigmas da contradição, perdidos através da dissimulação da chamada *gênesis*.

Os traços escritos da persuasão simbólica apontam um distúrbio na continuação e são questionados no momento de um processo interpretativo, operante na vivência transicional-relacional das fronteiras do ser. Apenas o vazio pode apresentar uma atitude não-contaminada do ser, pelo fato de representar tudo e nada ao mesmo tempo. Qualquer escrita, expressão, criação ou regulação que emerge do vazio já está contaminada, maculada, interpretada, selecionada, deslocada e desordenada. Palimpsestos transculturais não devem ser investigados a partir da perspectiva do vazio, de onde olhamos para as coisas como soberanos. Mas palimpsestos transculturais devem ser tecidos e entrelaçados, em termos de traços que reforçam e incorporam um lugar transicional-relacional, dentro da complexidade de entendimentos reflexivos e gestuais da *gênesis*.

As brechas que irrompem na descontinuidade são traduzidas pelos traços inexplicáveis que acompanham os gestos, os ecos e as declarações que não são levadas em conta, nem pelo pensamento herdado, nem na formulação das constituições nacionais. Esses traços reveladores das brechas funcionam como uma orquestração das narrativas, cuja *gênesis* é submetida aos ecos geradores da presença, no momento de sua erupção. Vieira (1999) desenvolve um suporte teórico, para compreender a referência da descontinuidade, ao mesmo tempo que contempla os modos que dariam à cultura e à sociedade a possibilidade de serem teorizadas de outra forma.

⁶⁰ “Verse-making”; “reinvention”; “project of recreation”; “translumination”; “transtextualization”; “transcreation”; “transhelenization”; “trans-paradisation”; “transformation”; “reimagination”; “poetic reorchestration”.

⁶¹ “Anthropophagous play of performance through discontinuity and difference”.

Ao invés da utopia horizontal do materialismo, ou da verticalização religiosa do transcendentalismo, teríamos uma *trans-jetória* do movimento, tanto através das fronteiras, quanto através da elevação do eu no outro e do outro no eu, de forma operativa. Através dessa tradução, a escrita do eu deve ser localizada na escrita de outros – multi-epigraficamente, como em um mosaico. (VIEIRA, 1999, p. 111, tradução nossa).⁶²

O processo de libertar o ser e o sentir, para mergulhar na *poiesis* da criação, está engajado em um movimento *trans-jetório*, sem o respeito às linhas de sucessão cronológica. Ao mesmo tempo, as ações de emancipação remontam a um movimento da descontinuidade, pois ele inscreve a diferença, não na escrita antropológica da sociedade, mas através das narrativas recebidas dentro dos traços transicionais-relacionais da experiência. *Trans-jetória* relacionada ao movimento que trespassa os caminhos e as direções. *Trans-direcional* em relação ao movimento de um eco reflexivo e performático da *gênesis*, dentro do palimpsesto transcultural dos traços de gestos e de entoações. Reflexões sobre a 3^a *Bienal da Bahia*, enquanto fenômeno transcultural, que emergem do vazio, na efervescência de infinitas possibilidades de ação de tradução.

5.3.3 – Palimpsestos Transculturais

Traços palimpsestos são recorrências de manifestos mnemônicos da presença. O momento em que realizamos que somos o todo, em todos os seus ecos da recorrência de viver. Em que o movimento espiralado não acontece enquanto cronologia imaginada, mas está imbricado e internalizado nas ações daqueles que entendem o que significa estar presente e tornar-se o todo. Nesse sentido, as formas místicas do ser, descritas como indizíveis e inexplicáveis, servem como forma de preservar a conexão, em detrimento de um vazio institucional, que não deveria ser reduzido apenas a um conteúdo informacional a ser simplesmente seguido pelos cidadãos. Ou seja, há um testemunho do esvaziamento da verdade, a favor da preservação e da reprodução históricas. Ao mesmo tempo, o vazio institucional

⁶² “Rather than the utopian horizontal of materialism, or the religious verticality of transcendentalism, a *trans-jjectory* of movement both *across* frontiers and through the *uplifts* of self in other, other in self, becomes operative. Through such *translation* the writing self is to be located in writing others – multi-epigraphically, mosaically”.

também deve ser submetido aos “riscos estéticos de colocar em evidência sua própria incerteza, rompendo com a convenção literária, ao comprometer a segurança de um idioma unificado” (SIMON, 1999, p. 71, tradução nossa).⁶³ A escrita de uma nova narrativa necessita atravessar os traços palimpsestos transculturais do ser.

Em ocasião da circulação de uma exibição itinerante, concebida pela artista Adriana Varejão, o *Museu de Arte Moderna da Bahia* recebeu, durante um certo período, no ano de 2019, uma coleção de obras de arte intitulada *Adriana Varejão – Por uma retórica canibal* (SALVADOR..., 2019, meio eletrônico). A primeira impressão deixada, logo que adentramos a exibição, gira em torno da noção de deformação ou de deslocamento. Retratos que pertenceram à cena de um crime. Composição de azulejos em dissonância anacrônica e imagética. Pedacos de parede escalavrados pelas garras de algo que podemos facilmente imaginar como animais gigantes. Onde aquilo que está sendo revelado, a partir das feridas representadas nas paredes, se assemelha a partes do corpo humano, talhadas em alto relevo. Outra parede, supostamente coberta de azulejos, não possui sua estrutura central, que foi retirada da peça, como se parte de sua pele houvesse sido arrancada, deixando a ferida completamente exposta ao apodrecimento. A parede destacada mostra azulejos em sua parte externa, mas, a partir de uma perspectiva interna à imagem, é possível observar um vermelho profundo de textura úmida, misturado a peças manchadas por entalhes brancos anteriores. Similar a uma representação do sangue e dos ossos. Pratos pintados com características tanto futuristas quanto renascentistas. Um atlas representando uma ferida aberta, possivelmente feita com um facão afiado, metade coberta por pontos cirúrgicos, metade aberta em alto-relevo. Manchas vermelhas de tinta, cobrindo toda a extensão cartográfica azul dos oceanos. Tecidos humanos abertos com textura de sangue, revelados pelo corte em baixo-relevo. Uma pintura emoldurada da paisagem provincial, observada a partir de pequenos espaços, em que o desenho pode ser identificado. Ou seja, imagens que se assemelham a tecidos humanos abertos, como se um pedaço da pele tivesse sido cortado. Variações de tons de vermelho sangue, entre os pratos pintados no estilo renascentista, que serviam as peças de duplas camadas de pele: de um lado um pedaço de carne, do outro, diferentes texturas de parede. Outro painel demonstrou os resultados de variados tons de cores, baseados nos mecanismos de distinção racial humana (Figuras 41 a 47).

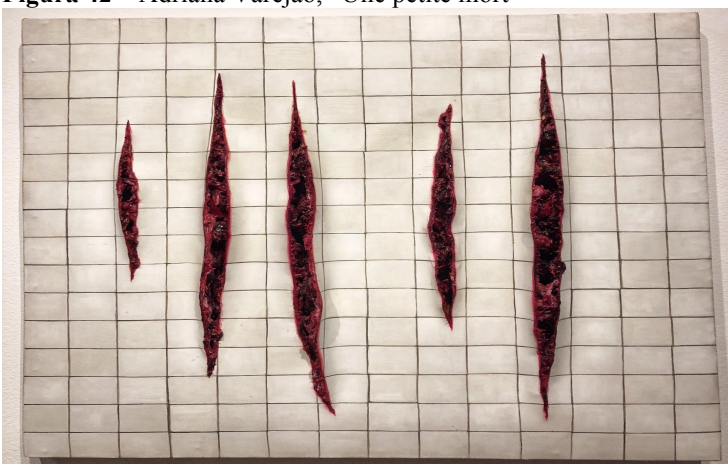
⁶³ “Aesthetics risks in foregrounding its own uncertainty, breaking literary convention by forfeiting the security of a unified idiom”.

Figura 41 – Adriana Varejão, “Língua com padrão sinuoso”



Fonte: Arquivo da autora (2019)

Figura 42 – Adriana Varejão, “Une petite mort”



Fonte: Arquivo da autora (2019)

Figura 43 – Adriana Varejão, “Proposta para uma Catequese – Parte II”



Fonte: Arquivo da autora (2019)

Figura 44 – Adriana Varejão, “Carne à la Taunay”



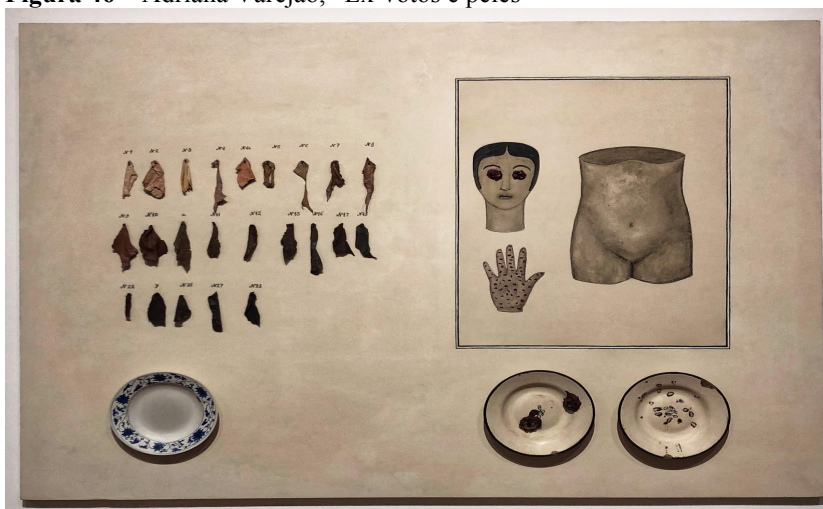
Fonte: Arquivo da autora (2019)

Figura 45 – Adriana Varejão, “Pele tatuada à moda de azulejaria”



Fonte: Arquivo da autora (2019)

Figura 46 – Adriana Varejão, “Ex-votos e peles”



Fonte: Arquivo da autora (2019)

Figura 47 – Adriana Varejão, “Mapa de Lopo Homem II”



Fonte: Arquivo da autora (2019)

A partir do passeio pelo *Museu de Arte Moderna* e da observação da exibição, um questionamento me veio à mente: o que ocorre por trás ou o que emerge para além dos traços palimpsestos arquitetônicos da existência? Essa interpelação atravessou minhas investigações, ao longo de toda a reflexão e de toda a duração desse projeto. Em outras palavras, uma curiosidade pulsante, que mantém o alcance de uma compreensão complexa da transculturalidade. A convicção de que faltava uma peça em minha investigação sobre a complexidade dos arquétipos dos traços palimpsestos. Em primeiro lugar, temos a descrição das formas de conhecimento, tratadas de acordo com seus aspectos congelados de aparecimento. A instituição, o museu, a constituição, os arquivos, os documentos, a arquitetura, tudo parece estar preso a noções de recorrências pré-estabelecidas. Dar de cara com as obras

concebidas por Adriana Varejão levou meu pensamento à insinuação da própria existência, ou seja, à subjetividade que contorna e circula essas expressões congeladas da inquisição ocidental. Deve haver algo por trás, algo além dos aspectos visuais das estruturas, que pressupõe, produz e reconhece os traços ao redor. Ao mesmo tempo que observava o paradigma das obras de arte, encontrei relevos altos e baixos, através da sensação de que as mesmas ferramentas que feriram as obras de arte também lesionaram meu entendimento sensorial da vida. Esse sangue e esses ossos precisavam emergir de suas formas congeladas, que invadiram os limites de minha zona de contato. Eles fizeram emergir, das ondas randômicas das forças vitais, traços limiars de uma dimensão transicional-relacional dos gestos.

As práticas do material cru que habitaram a *Galeria Esteio* colapsaram a partir da construção visual de sua estrutura, em favor de um profundo engajamento das mãos que amalgamaram a matéria bruta. As peças de madeira foram cortadas e moldadas, assim como o barro foi preparado antes da edificação. O trabalho com os aspectos profundos e crus da terra. Não apenas no sentido de retirar, mas de transformar, de transmutar e de deslocar a matéria bruta, na construção da habitação. Unindo um bastão a outro, respeitando o processo de realização. Preenchendo os espaços com o barro, na expectativa de que a construção fosse habitável. A habitação, nesse caso, não foi formulada para proteger contra a extinção da sobrevivência, mas foi forjada para receber o movimento e a *movência* do ser artístico e cultural em deslocamento.

Ao contrário da arquitetura e das regulações do museu institucional, a *Galeria Esteio* permite que a espontaneidade e a improvisação se tornem parte da ingenuidade presente na imitação das práticas da vida diária. Ao mesmo tempo que a práxis do eixo transcultural contorna a transmissão das expressões da contemplação participativa dos gestos e dos ecos, que já estão livres das armaduras do valor. O ser está, acima de tudo, nos domínios das expressões artísticas e culturais, dentro da oportunidade transicional-relacional de uma experiência partilhada e coletiva. A simbiose do material bruto é comutada a partir da construção conjunta da habitação, diante da impossibilidade, percebida também nas obras de Adriana Varejão, de separar a construção e a pele. Se a primeira for arrancada, partes da segunda também serão rompidas. Essa simbiose do material bruto, que serve como suporte para a construção, em relação à pele, que manipula a continuação, representa o desvelar da edificação da civilização ocidental e daquilo que permaneceu oculto dentro dessas estruturas.

A fragmentação da *gênesis* das instituições arrancou a pele das estruturas, dando a impressão de que uma sempre existiu apartada do funcionamento da outra, de forma atemporal, logo, universalizada, logo, impassível de questionamento. A práxis forjada nos processos de

criação da *Galeria Esteio*, durante as ações da 3ª *Bienal*, restaura essa simbiose entre o material bruto e a pele, na amálgama entre expressões artísticas e transculturais.

Interregnum, o método de escavação desenvolvido por Camila Sposati, durante a construção do *Teatro Anatômico da Terra*, expande a obra filosófica, retratada pelas feridas feitas e talhadas em estruturas supostamente fixas, como as paredes, o atlas em alto-relevo, os pratos, os azulejos e as pinturas. Sposati deu início a essa técnica de escavação, pois havia a necessidade de descobrir aquilo que estava depositado nas camadas profundas da terra. Uma metáfora que pode ser aplicada à atividade de exploração dos arquivos, uma vez que eles estão imbricados na expectativa relacionada à revelação do traço, de forma tão corajosa, que faria tremer todo e qualquer texto construído a partir da fabricação de uma única narrativa, de uma única verdade e de uma só perspectiva de observação do mundo, desvinculado das práticas, do movimento e da *movência* dos ecos transicionais-relacionais geradores da *gênesis*.

A performance da escavação penetra as camadas ocultas apropriadas pela terra. Os traços das situações que já ocorreram. A impressão de que a terra pertenceu ao estratagema do passado. O surgimento de objetos que pareciam ter sido deixados para trás, que pareciam ter sido perdidos. Quanto mais profundas as escavações, mais os traços profundos, escondidos pelo passado histórico, são materializados na possibilidade da transmutação. A Ilha de Itaparica, fora de uma estratégia geopolítica localizada, representa a estratificação da história em experiências dispersas, que um dia vieram a acontecer. Como se o todo narrativo nacional houvesse começado naquele chão, naquele espetáculo da terra. Quanto mais escavações, maior a quantidade de traços históricos revelados. Como as dissecações do corpo humano. Na crença de que o anatomista encontraria as respostas sobre os mecanismos do corpo. Arqueólogos creem, aparentemente, que a dissecação da terra fornecerá respostas sobre a percepção, ainda oculta e velada, do passado. Posteriormente, as implicações dessas descobertas devem ser inseridas nas linhas da narrativa cronológica. Ou seja, sua inserção na busca por “conceitos velados que não se manifestam” (ASSMANN, 2011). No entanto, as metáforas das escavações remontam a compreensões similares, presentes nas obras de Adriana Varejão.

No processo de busca por ocultações históricas, a terra funcionou como um espelho, à medida que as escavações se tornavam mais profundas. Como se o único resultado possível de formular, a partir dos traços encontrados, fosse o nosso próprio retrato, a descrição de quem somos, enquanto seres contextualizados, sociais e históricos. O espelho da terra, diante das expectativas pulsantes da descoberta, contaria a história de nossos atos, caso esses objetos não fossem dotados de sua própria agência do aparecimento. A 3ª *Bienal da Bahia* transitou e se cruzou aos indizíveis arredores da cidade, tanto enquanto representação de suas práticas, quanto

associados à narrativa histórica. O projeto mostrou o desejo de exibir, não apenas expressões artísticas, mas as profundas e complexas camadas de entendimento, que sobrepõem a instituição à práxis. No entanto, a 3ª *Bienal* desafiou aquele que poderia ter sido o início de processos de desmembramento, possibilitados pela revelação de profundas camadas ocultas.

As metáforas imbricadas nas escavações executadas na Ilha de Itaparica expõem, não apenas as práticas de exploração, mas a apropriação daquilo que havia sido descoberto nos escombros da terra. A convicção dos métodos de pesquisa se assemelha de fato ao trabalho dos anatomistas de dissecar, de observar e de expor as feridas à contemplação. Por sua vez, os escombros desenterrados da terra desafinam a objetificação do mundo em traços remanescentes, que se assemelham às reverberações e aos ecos alinhados à passagem de uma existência oculta. Em conformidade com as reivindicações dos escombros da terra, retratadas por Frantz Fanon (1963). As similaridades entre as noções de escombros e de confluências deploráveis, diante do surgimento das peças que faltam para os métodos de escavação, enquanto metáforas da compreensão dos traços palimpsestos das camadas de complexidade. O estrato performativo da terra aponta camadas inexplicáveis de sangue e de ossos, que materializam a precariedade dos registros das narrativas históricas. O escombros e o deplorável, inexplicáveis em termos históricos, reorganizam os traços palimpsestos do eco transicional-relacional gerador da *gênesis*. As obras de Adriana Varejão simulam, não o método de escavação que desenterra e provoca um alto-relevo metafórico na terra, mas o esculpir, a investigação e a expectativa do ser, capazes de justificar e de contar a história. Pelo contrário, é preciso chamar atenção para a pulsação vital do sussurro da emancipação, que irrompe de uma fragmentação oculta das instituições, edificadas para a restauração dos processos de subjetividade na resiliência e na reivindicação coletiva da existência. Em alinhamento com as práticas de sangue e de ossos, que clamam por uma visibilidade gestual da dissimulação da inumação. Do ser destruído e invadido, nos oceanos e oceanos do esquecimento, não apenas em termos de integração da narrativa histórica, mas do clamor pela visibilidade, como nas práticas do *Acervo da Laje*. No entanto, um fragmento de azulejo partido foi encontrado durante as atividades de escavação, que antecederam o *Teatro Anatômico da Terra*. O formato da peça partida é semelhante ao de um azulejo mutante, metade circular, metade triangular. Revelando, ainda, o desenho de um coelho em linhas brancas e azuis claras como ornamento. A afirmação dos métodos de escavação demonstrou, principalmente, a história do passado e não a percepção de onde estamos agora. Relicários da terra.

A descrição dos azulejos contorna, no entanto, o *Acervo da Laje*, como um processo de sobreposição intensa dos traços da construção coletiva do arquivo. Uma metáfora para a

construção das peças, reunidas no enredamento do cultivo do significado, que retratam a justaposição das texturas, das formas e das cores. Esses se assemelham ao conjunto imagético de palimpsestos transculturais, fabricados em meio ao emaranhado de traços de camadas complexas do entendimento. Simultaneamente, os azulejos representados nas obras de Adriana Varejão manifestam o deslocamento estético descrito por José Eduardo Ferreira Santos. Em outras palavras, a produção e a composição dos azulejos retratam os traços trazidos pela coroa portuguesa, no início da colonização. Portanto, os azulejos são associados a esse primeiro deslocamento do poder, ao mesmo tempo que eles foram usados como ornamento das fachadas, que remontam à passagem das práticas portuguesas. A manipulação dos azulejos, feita por Varejão, pareceria ter efeitos similares na percepção do passado, se eles não houvessem sido deslocados dentro da composição da narrativa. Nesse sentido, a organização da exibição agrupa *a priori* componentes incongruentes à associação de azulejos. Os traços deixados pela composição dos azulejos de Varejão perturbaram a ordem da narrativa, desafinando a verdade única e desmembrando as evidências visuais da formação histórica da representação transmitida pelos desenhos.

O palimpsesto transcultural da 3^a *Bienal da Bahia* se justapõe e se cruza aos traços que surgem e se amalgamam às reverberações do evento. Imbricada no presente à mão, a posição transicional-relacional, em que as investigações ocorreram, tomou forma em meio à espontaneidade e à improvisação aplicadas às atividades artísticas e transculturais, que possibilitaram o mergulho participativo nas recorrências trans-históricas das expressões.

A 3^a *Bienal da Bahia* esteve engajada na experimentação e nos processos criativos que entraram em confluência com a organização dos mecanismos relacionados aos ecos geradores da *gênesis*. A partir das ondas randômicas, provocadas pelo movimento e pela *movência* da 3^a *Bienal*, seus traços foram inscritos e internalizados como uma investigação profunda da práxis transcultural, assim como da continuação da vida, em sua transposição diária. Traços palimpsestos transculturais dos gestos, dos ecos e das entoações.

CENAS DE PALIMPSESTOS

FILME 4 – TRAÇOS

Youtube URL:	https://www.youtube.com/watch?v=AaTuqqHOfFA
---------------------	---

Descrição

A quarta Cena de Palimpsestos exhibe a construção temporal dos espaços transculturais. Temos três lugares diferentes em pauta: a) o *Teatro Anatômico da Terra*, que foi idealizado por Camila Sposati e construído na Ilha de Itaparica para a Bienal; b) a *Galeria Esteio*, que é um projeto de Maxim Malhado e foi reconstruído na ocasião da Bienal no pátio da Escola de Belas Artes; c) o *Acervo da Laje*, que é um acervo da periferia e também a casa de José Eduardo Ferreira e Vilma Santos.

Durante a 3ª Bienal, cada um desses espaços culturais recebeu eventos, visitas, performances, *shows* e *workshops* que integraram as ações do *Museu Imaginário do Nordeste*. Notadamente, as performances do *Bule Bule* na *Galeria Esteio* e as imagens de Tuzé de Abreu no *Teatro Anatômico da Terra*, que aparecem nas cenas desse filme. Parte das imagens são provenientes dos arquivos audiovisuais da Bienal e a outra parte foi filmada em Salvador durante minha estadia, em particular, as imagens do *Acervo da Laje*.

Créditos do Documentário

Roteiro e Produção

Paula Luciano

Edição e Efeitos de Animação

Karol Azevedo

Design da Capa

Caio Esgario

Diretores de Fotografia

Alfredo Mascarenhas

Lara Carvalho

Isabela Trigo

Leonardo Pastor

Gillian Villa

Rafael Martins

Paula Luciano

Karol Azevedo

Trilha Sonora Composta por

Carla Souta

Gileno Lima

Eufônico Estúdio

Entrevistas

José Eduardo Ferreira Santos

Cortesia de vídeo de

Dinha Ferreiro

Luciana Muniz

Arquivos Audiovisuais da 3ª Bienal da Bahia

Assistentes de Produção

Laís Machado

Luan Queiroz Barral

Hury Ahmadi

PROSPECTIVA

O primeiro esboço deste projeto de doutorado estava centrado, *a priori*, nos movimentos e manifestações culturais que reverberaram a partir da *Semana de Arte Moderna de 1922*. Conhecido como evento artístico fundador mais significativo do Brasil, a *Semana de Arte Moderna* celebra seu centenário em confluência com a data de finalização deste projeto. Portanto, a ideia inicial era de criar um panorama dos movimentos artísticos de todo o país, que houvessem reverberado as expressões e as performances ocorridas durante a *Semana de Arte Moderna* de São Paulo e do Rio de Janeiro. Independente do fato de essas expressões terem integrado as referências do Sudeste ou mesmo terem assumido um papel transgressivo e reivindicador, com o objetivo de se libertarem dessas referências unilaterais. A complexidade do contexto em que as relações transculturais ocorrem requer, principalmente, que deixemos de lado o julgamento entre certo e errado, relacionado à forma como as percepções são geralmente expressas. Por exemplo, não é possível dizer se os participantes da *Semana de Arte Moderna* estavam certos ou errados em seu trabalho e em seu fazer. Não é possível mensurar o que aconteceu na ocasião. O fato de a *Semana de Arte Moderna* de São Paulo e do Rio de Janeiro terem se tornado a principal representação da arte nacional não leva em conta as regiões a que não tivemos acesso. Ao mesmo tempo, as reverberações da *Semana* estabeleceram e fixaram as referências de uma verdade unilateral, em relação às definições da arte nacional. É possível, por outro lado, reconhecer e compreender a veracidade do projeto da *Semana de Arte Moderna*, através dos ecos geradores da *gênesis* veiculados por ela, ao longo de suas ações. Mas ela, seguramente, não representa uma referência única da verdade artística nacional. Dito isso, os imaginários do desejo nacional permanecem, em quaisquer circunstâncias, inconclusivos, uma vez que podemos apenas seguir suas reverberações, através de traços dispersos.

Nesse sentido, uma análise futura do evento deve ser colocada em prática, para investigar as consequências, os ecos e as declarações que reverberaram dessa *gênesis* geradora. Não como simples tributo a essas expressões artísticas, como geralmente a consideramos, nem como representação maior da arte nacional, mas como uma relação complexa e transcultural, que emergiu dos entrelaçamentos e, aparentemente, das costuras de pontos de vista socioculturais, políticos, econômicos e de poder, estabelecidos dentro do panorama dos imaginários construídos. Por exemplo, a referência à *Semana de Arte Moderna* demanda a

inclusão de uma análise relativizada, que traduz os contextos locais de São Paulo e do Rio de Janeiro e, talvez, do Sudeste, região onde o evento ocorreu, ou seja, dos contextos em que tal evento pôde emergir. Nesse intervalo de 100 anos, entre 1922 e 2022, essas reverberações podem ser percebidas apenas através dos traços do texto-objeto, registrados sobre a *Semana de Arte Moderna*. Ao mesmo tempo, a flutuação de ideias, assim como a produção de expressões artísticas, tomou a dimensão de imaginários tecnológicos, políticos, econômicos e éticos, em voga na virada do século. Notavelmente, em relação ao advento da comunicação midiática e do desenvolvimento tecnológico, somos testemunhas, no presente à mão, da odisseia do traço dentro das dimensões de uma sociedade digital (GALINON-MÉLÉNEC, 2020). O que, na verdade, torna o panorama resultante da *Semana de Arte Moderna* altamente complexo, assim como as relações sociais e as consequências da produção de expressões artísticas, surgidas através do acesso aos avanços digitais e tecnológicos. Além disso, o impacto de tal acesso provoca uma eclosão da distribuição, da disseminação, da publicação, da reprodução e da mediatização de expressões artísticas, que têm mais liberdade de existir, tanto dentro quanto fora do escopo das construções nacionais da realidade, ao invés de agir na tentativa de moldá-las.

Por exemplo, o acesso à sociedade digital possibilita uma reação imediata, em segundos, àquilo que foi colocado em cena e performado, como ecos geradores da *gênesis*, no presente-à-mão. Ao passo que, no caso da *Semana de Arte Moderna*, suas reverberações começaram a ser notadas, na prática, quase uma década depois. Portanto, a investigação também está profundamente inserida nas políticas de representação, relacionadas à construção nacional da realidade. Por outro lado, se investigarmos essas relações, através de traços palimpsésticos transculturais em ondas randômicas, podemos apreender mecanismos capazes de promover uma mudança de perspectiva, posicionando-a acima do conteúdo, e de transmutar o modo como observamos esses eventos, que emergem como ecos geradores da *gênesis*. Nesse sentido, os traços catalisadores da *3ª Bienal da Bahia* não podem ser comparados, em conteúdo, aos traços da *Semana de Arte Moderna*. No entanto, ambos os eventos são comparáveis em relação ao turbilhão que provocaram, cada um em seu próprio contexto e em sua própria mentalidade, assim como em relação às ondas e aos ecos que acionaram, através das ações performadas na ocasião. Se temos a possibilidade de responder ao questionamento feito no título da *3ª Bienal (É Tudo Nordeste?)* com um “não, nem tudo é nordeste”, então podemos dizer, em relação aos questionamentos da *Semana de Arte Moderna*, “não, nem tudo é nacional”. Essa é a tradução de uma pluralidade transicional-relacional de traços. Portanto, os traços palimpsésticos, gerados

a partir, dentro e fora de ambos os eventos, nos permitem traduzir sua *gênesis* geradora em ecos, em declarações e em gestos, que irão flutuar em meio aos imaginários que eles alcançam.

Não obstante, todo processo de movimentação criativa e artística consiste, em si, em um eco gerador da *gênesis*, em maior ou menor escala de disseminação, de reprodução e de repercussão. Seus traços estão circunscritos em um palimpsesto transcultural de relações e de fluxos complexos, em que ondas randômicas de universos e de subjetividades semânticas serão enredadas e tecidas, de forma intermitente. Nesse sentido, os traços da *3ª Bienal da Bahia*, nosso principal contexto de análise, cruzam, desafiam, entrelaçam e expõem a complexidade de conexões transculturais centrais para o evento. De um lado, temos os traços gerados anteriormente, mas trabalhados como elemento do texto-objeto, no presente à mão. De outro, temos aqueles traços que foram epicentro dos ecos geradores da *gênesis*, através da habilidade, demonstrada pelas manifestações artísticas, de deslocar, macular, expor e colocar em risco a sociabilidade fixa de nossa sociedade.

O *Museu Imaginário do Nordeste*, que dá nome e divide tematicamente as ações da *3ª Bienal*, teve como foco o desvelar da invisibilidade. Portanto, cada sessão contemplou debates, performances, expressões artísticas e pesquisas, que traduziram as relações e os fluxos transculturais da abordagem da vulnerabilidade. É essencial reconhecer que a *3ª Bienal da Bahia* adentrou as brechas daquilo que conhecemos como o dilema das artes nacionais. E cada brecha desvelada revela, em si mesma, os domínios da vulnerabilidade. Tem-se, assim, múltiplos elementos de vulnerabilidade, relacionados à fragilidade dos imaginários unilaterais das expressões artísticas, assim como os traços dessa vulnerabilidade, de onde emergem os imaginários apoiados nos escopos da invisibilidade social, cultural e política.

As investigações sobre os traços palimpsestos transculturais da *3ª Bienal da Bahia* se entrecruzaram em temas interseccionais, enredados através das seguintes crônicas: a) as narrativas sobre o contexto transcultural do movimento nacional, a partir das reverberações da *Semana de Arte Moderna* e do *Manifesto Antropófago*, em relação à flutuação de noções modernas, em todo o país e, em particular, no contexto local baiano; b) as genealogias históricas e culturais do complexo arquitetônico que recebe o *Museu de Arte Moderna da Bahia*, onde a principal estrutura da *3ª Bienal* foi alocada, assim como a sociabilidade vulnerável que circunda o Museu; c) as narrativas das três bienais da Bahia, em confluência com o contexto político nacional que, por um lado, impôs a censura e, por outro, possibilitou sua ocorrência e d) o contexto internacional, em relação aos processos de “bienalização”, que inflamaram as mudanças ocorridas em meio aos movimentos artísticos e às agitações das bienais do Sul-Global, que deslocaram e transgrediram as narrativas artísticas unilaterais, internalizadas em

conceitos universais. De acordo com essa perspectiva, podemos testemunhar conexões transculturais, no contexto do Sul-Global das travessias atlânticas, que atribuem às narrativas um palimpsesto complexo de magnitudes gestuais e ecoantes.

As investigações sobre os traços palimpsésticos transculturais da 3ª *Bienal da Bahia* também se cruzaram a conceitos conectores, enredados através dos seguintes pontos de vista teóricos: a) a produção espacial de imaginários e de temporalidades, através da análise e do desmembramento de noções da sintaxe espaço-temporal e de seu entrelaçamento com as instituições nacionais, como os museus; b) os processos de subjetividade que circundam a poética da transversalidade das fronteiras, na criação artística e na *movência*, traduzidos a partir da perspectiva da vulnerabilidade transcultural e, por vezes, da precariedade; c) as fricções ocultas entre universos cosmológicos do sentir e do ser no mundo, assim como a produção institucional de vidas enclausuradas; d) os atos de tradução necessários e já colocados em prática, durante a análise de traços transculturais, distribuídos em palimpsestos arquetônicos, gestuais, ancestrais, fronteiriços e enunciados e e) as investigações sobre a estética decolonial, em relação à forma de compreender e de tecer as narrativas e as expressões artísticas pertencentes às fronteiras da subjetividade e aos processos criativos.

Temos, portanto, as crônicas enredadas nesse contexto e os pontos de vista teóricos entrelaçados às interseções que surgiram a partir, em meio e diante da análise da 3ª *Bienal da Bahia*, enquanto contexto maior dos palimpsestos transculturais em voga. Os temas que surgiram na 3ª *Bienal* dizem respeito a investigações teóricas sobre: a) a memória, as expressões mnemônicas e a memória coletiva, enquanto configuração, reunião e reminiscência das percepções do que ocorreu; b) os arquivos e os mecanismos de categorização do arquivo, em relação às ações e às performances dos arcontes contemporâneos que trabalham com esses arquivos; c) as noções de palimpsestos transculturais que traduzem a performance do movimento e da contradição, relacionados à práxis de ciclos cosmológicos e ancestrais recursivos da arquitetura, do arquivo, do gesto e da expressão oral, em meio a construções livres da realidade; d) as fricções imbricadas na fabricação e na internalização dos imaginários, enquanto sociabilidade cognitiva e interpretativa; e) a ritualização da vida diária, imbricada nos escopos sociais das instituições e f) a forma como os processos de subjetividade flutuam em meio às reverberações de traços instituintes e espontâneos, na performance complexa e transcultural do ser no mundo.

Em *Mal de Arquivo*, Derrida (1996) menciona a análise de Sigmund Freud sobre a história de Wilhelm Jensen (1918), chamada *Gradiva: Uma Fantasia Pompeiana*, ao mesmo tempo que o nome “Gradiva” representa a metáfora da “esplêndida garota que anda” (JENSEN,

1918, p. 10). Jensen conta a história de um arqueólogo, Norbert Harold, obcecado pela estátua em baixo-relevo que retrata a imagem de uma mulher andando e segurando a ponta de seu vestido, que ele viu no museu Chiaramonti, em Roma. Freud analisa os traços de Jensen, para contar a história das alucinações do personagem, enquanto investigação científica da psicanálise. Derrida, por sua vez, conta a história crítica do uso dos universos da linguagem e da semântica, que dá suporte teórico às histórias de Freud e de Jensen, através da força das narrativas. Ao longo das narrativas enredadas por Jensen, Freud e Derrida, as profundezas da imagem de Gradiva, como a mulher que anda, baseada no Deus Marte Gradivus, como o “deus que anda”, foram expostas à contemplação. Ao ler as palavras de Derrida sobre Gradiva, mergulhei nas imagens da narrativa que me fizeram visualizar, de forma distinta, a cena de uma mulher que anda. Ela representa um ato de contemplação, pois essa foi a sensação provocada pela minha interpretação da leitura. Eu contemplei os passos de Gradiva, imaginei os caminhos que ela escolheria tomar e o movimento de seu corpo ao andar. Faço referência aqui às diferentes narrativas de Gradiva, pois elas sobressaltaram meus próprios questionamentos sobre como eu iria ou deveria escrever minha própria narrativa e a forma como eu iria ou deveria moldar minhas intenções imagéticas, enquanto traços de uma linha.

Quando observo os múltiplos contextos e recorrências em que a bienal ocorreu, eu vejo os corpos em amálgamas de movimento, eu ouço as vozes, os ecos e as declarações que se tornaram cada vez mais altos durante sua transmissão vital, eu sinto os aromas dos caminhos que atravessei, os sabores dos temperos que nutriram minhas refeições, o toque das texturas e das superfícies com que minha pele teve contato e o afeto em relação à experiência de estar viva. Essa intenção imagética se sobrepõe e ultrapassa o simples ato da contemplação. Ela nos convida a experimentar e a libertar nossos sentidos e nosso olhar, em relação à realidade em que vivemos e a quem somos, enquanto movimentos, gestos e processos inconclusivos, provocando uma reflexão sobre a complexidade dos traços palimpsésticos transculturais de uma sintaxe transicional-relacional do ser no mundo, assim como do sentimento atrelado à nossa práxis da liberdade. Acima de tudo, ela nos convida a aprender e a desenvolver nossos processos de subjetividade, em nossas éticas coletivas e em nossa participação nos domínios ritualísticos do tornar-se. Nos convida a inflamar os estados fluidos de transição, que traduzem os traços em movimento, como o mar. Nos convida a tecer o coevo e a catalisar os espaços, na produção de um corpo criativo, que sobrepõe as camadas dos traços daquilo que já ocorreu e daquilo que ainda está por vir, dentro do presente à mão e através de ecos intermitentes geradores da *gênesis*.

Na introdução, prometi contar mais uma história para adiar o fim do mundo. Essa foi minha contribuição, ao contar a história da 3ª *Bienal da Bahia*.

EPÍLOGO

Durante os últimos sete anos em que me dediquei a esta pesquisa, fui testemunha de algumas transformações da sociedade, de muitos cruzamentos de camadas de conhecimento, que interferiram diretamente, tanto no desenvolvimento do próprio tema (as bienais da Bahia), quanto no caminho integrado pela investigação da vida. Os acordos e os deslocamentos sociais que devemos mobilizar e discutir brevemente: (a) a decadência institucional de instâncias sociais, orientada pela retaliação política e pela ascensão de partidos autoritários de extrema-direita ao poder; (b) a insurgência de movimentos contra-nacionais, impulsionada pelo ativismo e pela resistência intelectual; (c) o desenvolvimento de outros métodos, utilizados na reconstrução e no desmembramento atento de uma historicidade prévia e (d) o avanço global da pandemia da Covid-19 que, desde o início, marcou profundamente a sociedade atual, modificando as relações em todos os níveis, tanto individual quanto coletivamente. Embora as consequências de tais reviravoltas sejam difíceis de mensurar, as reverberações da vida estão submersas em uma resposta imediata para o conflito, para o equilíbrio e para a internalização natural do movimento, com o intuito de digeri-lo. Sempre que buscamos efetuar mudanças na sociedade como um todo, também estamos fadados a tropeçar nos traços da história. Antonin Artaud, em seus escritos sobre o entrelaçamento do teatro e da análise dos contextos prévios às pragas, fez a seguinte analogia: “Ninguém saberá dizer por que a peste ataca o covarde em fuga e poupa o libertino que vai satisfazer-se nos cadáveres. Por que não de o afastamento, a castidade, a solidão mostrar-se impotentes contra as arremetidas do flagelo” (ARTAUD, 1958, p. 22, tradução nossa).¹ A recorrência do flagelo em contextos históricos prévios não teve absolutamente nenhuma relevância no início desta pesquisa. No entanto, o flagelo tornou-se, desde sua recorrência em novembro de 2019, uma grande preocupação em relação à continuação da vida. É fato que cada geração encara seu próprio tempo com a intensidade de um fim. Como se essas emoções fossem constantemente lideradas pela possibilidade da interrupção, em que a vida adentra os domínios da extinção. Essa revelação, muito provavelmente, entende a vida como um fim em si mesma. Ou ao menos, como a extinção de uma perspectiva, de um modo de viver as coisas, antes da dissolução do tempo em um espectro infinito de novas resoluções, catástrofes e possibilidades de continuação. Traços palimpsestos

¹ “No one can say why the plague strikes the coward who flees it and spares the degenerate who gratifies himself on the corpses. Why distance, chastity, solitude are helpless against the attacks of the scourge”.

são condescendentes com resquícios de reverberações que talvez não tenham sido reconhecidos como de fato foram, mas que escolhemos juntar suas peças, da mesma forma que a agência transcendente investida nesses traços nos permite encontrá-los.

Quanto mais nos aproximamos da consciência das muitas dimensões de consequências da pandemia, mais observamos a mudança da vida, em todos os seus níveis de experiência. Artaud também propõe a seguinte analogia: “a fisionomia espiritual de um mal que corrói o organismo e a vida até a ruptura e o espasmo, como uma dor que, à medida que cresce em intensidade e se aprofunda, multiplica seus acessos e suas riquezas em todos os círculos da sensibilidade” (1958, p. 23, tradução nossa).² À medida que a pandemia de Covid-19 se intensifica e se aprofunda, as instanciações da vida se cruzam à inevitabilidade da transmutação. À medida que o corpo internaliza as mudanças e as regulações sociais do entorno, o senso comum sobre o confinamento torna-se zona de conforto de toda essa geração. “Foi o melhor dos tempos, foi o pior dos tempos, foi a idade da sabedoria, foi a idade da loucura, foi a época da luz, foi a época das trevas, foi a primavera da esperança, foi o inverno do desespero” (DICKENS, 1859, p. 1, tradução nossa).³

O corpo adapta-se em uma exacerbação da experiência remota da tecnologia relacional, cujas consequências ainda permanecem e aguardam o despertar de dias melhores. O organismo transmuta-se em múltiplas possibilidades de existência, ao aproximar-se de tempos difíceis. A emboscada do planeta, por trás da necessidade de transmutar e de devorar a si mesmo, através de sua contingência menos visível. O medo surge do fato de desconhecermos ao que a pandemia corresponde ou de onde ela vem. No entanto, como a evitamos, como tentamos superá-la e compreendê-la, passa quase inteiramente pela diferença de níveis sociais de emancipação, de privilégio e de inconsciência públicos, assim como da reprodução da mesma discriminação pessoal e coletiva atual. Se os piores momentos são traduzidos pelo tratamento caótico, em relação à vida e à morte, em todos os lugares, os melhores momentos são traduzidos por nossa habilidade natural de criar e de reinventar o que somos, das formas mais improvisadas e interconectadas. A esperança não vem da espera. Vem de nossa capacidade de imaginar e de construir cenários contextuais, para ver melhor as coisas, para buscar coisas novas, para descobrir algo possível de traçar, em nosso arquivo corporal de produção. Nesse sentido, tratamos de fontes criativas, vindas de um “sistema relacional incalculavelmente complexo”

² “Spiritual physiognomy of a disease which progressively destroys the organism like a pain which, as it intensifies and deepens, multiplies its resources and means of access at every level of the sensibility”.

³ “It was best of times, it was the worst of times, it was the age of wisdom, it was the age of foolishness, it was the season of Light, it was the season of Darkness, it was the spring of hope, it was the winter of despair”.

(SCHECHNER, 1986, p. 360). A mente é, acima de tudo, inventiva. No entanto, a mentalidade habita a linha de continuação. O levante de um movimento que nunca deixa de surpreender, de transgredir e de manter o equilíbrio. E embora a morte tenha chegado muito perto de minha própria genealogia, quando minha avó contraiu o *vírus* e acabou nos deixando, ainda escolho acreditar no movimento intencional conspícuo da continuação da veracidade da vida.

Que se encontra, no entanto, nas profundezas da comunalidade diária. Traços palimpsestos surgem para trazer uma compreensão corporal do movimento. Se devemos viver tempos difíceis, então também devemos seguir esse movimento. Todo o entendimento dos fatos pode apenas ser capturado dentro da experiência sensorial deste tempo, que não será reconhecido na escrita de uma narrativa oficial. O que irá construir os sentidos de tais períodos pode apenas ser vivido através da forma como performaremos essa intensidade gestual e sensorial de nossa experiência, no presente à mão.

O ato de restaurar o equilíbrio, de digerir a má sorte e de acreditar na continuação da vida, apesar de suas transmutações, é seguido apenas do deslocamento do corpo, na iminência da atualização de seus próprios arquivos relacionais. O corpo sensorial enquanto mensageiro mais gentil e mais confiável da experiência da veracidade. Trata-se de confiar nos instintos que nos movem, em meio ao movimento da travessia. Os gestos e os sentidos da veracidade, entremeados às declarações e aos gritos de liberdade. Os traços palimpsestos de movimentos culturais trans-históricos, que ativamente tecemos e vivemos. Finalmente, o amor enreda sua experiência de veracidade das mais simples e complexas formas.

REFERÊNCIAS

10ª Bienal de São Paulo – 27 de setembro – 14 de dezembro de 1969. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/exposicoes/10bienal>>. Acesso em: 8 abr. 2020.

ACERVO Atelier Adriana Varejão. Carne à la Taunay. Óleo sobre tela e porcelana, 65 x 75 cm. 1997. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/edicoes/223/adriana-varejao>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

ACHIENSTE, Adolfo Albán. Conocimiento y lugar: mas allá de la razón hay un mundo de colores. In: ACHIENSTE, Adolfo Albán. **Textiendo textos y sabers** – cinco hilos para pensar los estudios culturales, la colonialidad y la interculturalidad. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2006.

ACHIENSTE, Adolfo Albán. **What is an Appartus?** And Other Essays. Stanford-CA: Stanford University Press, 2009.

ADAJANIA, Nancy; HOSKOTE, Ranjit. Notes Towards a Lexicon of Urgencies. In: **Independent Curator International**, 1 out. 2010. Disponível em: <<https://curatorsintl.org/research/notes-towards-a-lexicon-of-urgencies>>. Acesso em: 8 abr. 2020.

AGAMBEN, Giorgio. **What is an Appartus?** And Other Essays, Stanford, CA, Stanford University Press, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **State of Exception**. Chicago-IL: The University of Chicago Press, 2005.

AGUIAR, Manoel Pinto de. Por que não se industrializa a Bahia?. In: PESSOTI, G. (Coord.). **Memórias da Economia Baiana**. Salvador: SEI, 2020.

AILTON Krenak e o sonho da pedra parte 4 (final). [S.l.: s.n.], 14 ago. 2019. 1 vídeo (7min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CmcLihBACco&t=327s>>. Acesso em: 4 out. 2020.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Editora Cortez, 2011.

ALBUQUERQUE, Cátia Milena. Bienais da Bahia com a face brasileira: Entrevista com Chico Liberato. In: **Revista Contorno 01**, Salvador, 2014, p. 74-79.

ALBUQUERQUE, Cátia Milena. The pillar of Maxim's Gallery. In: **Revista Contorno 01**, Salvador, 2014, p. 64-71.

ALTRIDGE, Derek. **Reading and Responsibility** – deconstruction's traces. Edinburgh: Edinburgh University Press: 2010.

ALVES, Eurico. Elegia a Manuel Bandeira. In: **Unicamp**. 1931. Disponível em: <<https://www.unicamp.br/~boaventu/page11a.htm>>. Acesso em: 10 mai. 2019.

ALVES, Ivia. **Arco & Flexa** – Contribuição para o estudo do modernismo. Salvador: Oficinas das Artes Gráficas e Indústria Ltda., 1978.

AMADO, Jorge. Essa exposição é um golpe de vista sobre a Bahia. In: **Bahia**, São Paulo, 1959.

AMARAL, Aracy (Ed.). **Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

AMARAL, Tarsila do. **Aba-poru**. Pintura, óleo sobre tela, 85.00 cm x 73.00 cm. 1928.

AMARAL, Tarsila. **Antropofagia**. Pintura em óleo sobre tela, 85.00 cm x 73.00 cm. Colección Costantini (Buenos Aires, Argentina). 11-01-1928. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo74/antropofagia>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

AMARAL, Tarsila. **Operários**. Pintura., óleo sobre tela, 150cm x 205cm, 1933.

AN EXCERPT from an Interview with Basarab Nicolescu. In: Journeys and Star Gazing, 2002. Disponível em: <<https://dodona777.wordpress.com/2009/07/26/excerpt-from-an-interview-with-basarab-nicolescu/>>. Acesso em: 2 jun. 2020.

ANDERSON, Jon. **Understanding Cultural Geography** – Places and Traces. London: Routledge, 2009.

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: **Revista de Antropofagia**, São Paulo, 1928.

ANDRADE, Mario de. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Belo Horizonte/Rio de Janeiro. Editora Villa Rica, 1993. [1928].

ANNALES médico-psychologiques. In: Archive.org. Paris, 1901. Disponível em: <https://archive.org/stream/BIUSante_90152x1901x13/BIUSante_90152x1901x13_djvu.txt>. Acesso em: 6 jan. 2021.

ANOS de Chumbo | MAM Flamboyant. [Publicado por] Bienal da Bahia [S.l.], 6 out. 2014. 1 vídeo (4min). Publicado pelo canal Bienal da Bahia. Disponível em: <<https://vimeo.com/108164933>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

ANOZERO – Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra. 2015. Disponível em: <<https://geral.anozero-bienaldecoimbra.pt/sobre/>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

ANZÁLDUA, Gloria. **Borderlands: the new mestiza – La Frontera**. São Francisco-CA: Aunt Lute Book Company, 1987.

ART Painting Cuba. Segunda Bienal de La Habana (2nd Havana Biennial), 1986. Disponível em: <<https://www.worthpoint.com/worthopedia/art-painting-cuba-segunda-bienal-de-1854571829>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

ARTAUD, Antonin. **The Theatre and its Double**. New York-NY: Grove Press, 1958.

ASSMANN, Aleida. **Espaço de Recordação – Formas e Transformações da Memória Cultural**. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

ATTWOOD, Bain. Memory, Historical wounds and the Public life of history: the stolen generations narratives. In: DUBE, S.; SETH, S.; SKARIA, A. (Coords.). **Dipesh Chakrabarty and the Global South**. New York-NY: Routledge, 2020. p. 140-147.

AUBERT, Laurent; CHARLES-DOMINIQUE, Luc. Introduction. In: **Mémoire, traces, histoire, Cahier d’ethnomusicologie**, no 22, Geneva, 2009.

AUGÉ, Marc. **Non-lieux – Introduction à une Anthropologie de la Surmodernité**. Paris: Éditions du Seuil, 1992.

AUGUSTO, Cristiane Brandão; ORTEGA, Francisco. Nina Rodrigues e a Patologização do crime no Brasil. In: **Revista Direito GV**, São Paulo, vol. 7, no 1, 2011.

AZEVEDO, Beatriz. **Antropofagia – Palimpsesto Selvagem**. São Paulo, Editora SESI-SP, 2012.

BACHELARD, Gaston. **Le Matérialisme Rationnel**. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

BAHIA Decreto no 11.899, em 17 de dezembro de 2009. **Institui a Bienal Internacional de Artes Visuais da Bahia, e dá outras providências**. Disponível em: <<https://governo-ba.jusbrasil.com.br/legislacao/820710/decreto-11899-09>>. Acesso em: 10 abr. 2019.

BAHIA. Secretaria da Educação e Cultura. **II Bienal Nacional de Artes Plásticas**, 1968. Disponível em: <<http://memorialdademocracia.com.br/resistencia-cultural/arte>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

BAKHTIN, Mikhail. **Problems of Dostoevsky’s Poetics**. Minneapolis-MN: University of Minnesota Press, 1984.

BANDEIRA, Manuel. Escuso. In: **Unicamp**, 1931. Disponível em: <<https://www.unicamp.br/~boaventu/page11a.htm>>. Acesso em: 10 mai. 2019.

BARATA, Danillo. Não, não é tudo nordeste. In: **A Tarde**, Salvador, 2 ago. 2014.

BARBOSA, Anna Mae. Artes plásticas no Nordeste. In: **Estudos Avançados**, São Paulo, vol. 11, no 29, 1997, p. 241-255.

BARBOSA, Fernanda Júlia. **Ancestralidade em Cena**: candomblé e teatro na formação de uma encenadora. 2016. Dissertação de mestrado. Escola de Teatro/Escola de Dança Programa de Pós-Graduação Em Artes Cênicas – Ppgac, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

BARDI, Lina Bo. Nordeste/ Northeast, Solar do Unhão, Salvador, Bahia, 1963. In: **Lina Bo Bardi**: Three Essays on Design and the Folks Art of Brazil, West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture, The University of Chicago Press, IL, vol. 10, no 1, 2013, p. 110-124.

BARDIOT, Clarisse. **Arts de la scène et humanité numérique: des traces aux données**. London, ISTE Editions Ltd, 2021.

BARRAGEM se rompe, e enxurrada de lama destrói distrito de Mariana. In: **G1 Minas Gerais**, 5 nov. 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/minas-gerais/noticia/2015/11/barragem-de-rejeitos-se-rompe-em-distrito-de-mariana.html>>. Acesso em: 11 out. 2020.

BASSNETT, Susan; TRIVEDI, Harish (Eds.). **Post-colonial Translation**. London: Routledge, 1999.

BAUCOM, Ian. **Specters of the Atlantic** – Finance Capital, Slavery, and the Philosophy of History. Durham-NC: Duke University Press, 2005.

BE.BOP 2012. **Black Europe Body Politics**. Disponível em: <<https://artlabourarchives.wordpress.com/be-bop-blackeuropebodypolitics/>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

BE.BOP 2014. **Black Europe Body Politics**: Spiritual Revolutions & ‘The Scramble for Afrika’. 2014. Disponível em: <<https://artlabourarchives.wordpress.com/be-bop-blackeuropebodypolitics/>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

BE.BOP 2016. **Black Europe Body Politics**: Call & Response. 2016. Disponível em: <<https://repeatingislands.com/2016/05/29/be-bop-2016-black-europe-body-politics-call-response/>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

BE.BOP 2018. **Black Europe Body Politics**: Coalitions Facing White Innocence. 2018. Disponível em: <<https://bebop2018coalitionsfacingwhiteinnocence.wordpress.com/>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

BELFIORE, Eleonora; BENNETT, Oliver. **The Social Impact of the Arts** – An Intellectual History. London: Palgrave Macmillan, 2008.

BENTLEY, Brian William. **Modern Folklore**: Rubem Valentim and the Categorical Transgressions of Brazilian Spiritual Abstraction. New York-NY: New York University, 2013.

BENVENISTE, Émile. **Problems in General Linguistics**. Miami-FL: University of Miami Press, 1971.

BERMAN, Marshall. **All that is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity**. London: Verso, 1982.

BERTELLE, Cyrille; OLIVIER, Damien. Traces du corps et intelligence collective: les fourmis sont-elles plus intelligentes que les informaticiens?. In: GALINON-MÉLÉNEC, B. (Coord.). **L’Homme-trace – Des traces du corps au corps-trace**. Paris: CNRS Éditions, 2017.

BHABHA, Homi. **The Location of Culture**. London: Routledge Classic Series, 1994.

BHABHA, Homi. Writing the Void. In: DUBE, S.; SETH, S.; SKARIA, A. (Coords.). **Dipesh Chakrabarty and the Global South**. New York-NY: Routledge, 2020. p. 47-55.

BIENAL DA BAHIA: modos de usar. 2014. Disponível em: <https://issuu.com/bienaldabahia/docs/bienal_faq_24.02>. Acesso em 13 mai. 2019.

BOGUES, Anthony. The Dual Haitian Revolution and the making of Freedom in Modernity. In: BARRETO, J. M. (Coord.). **Human Rights from a Third World Perspective: Critique, History, and International Law**. Newcastle: Cambridge Scholar, 2013.

BOURRIAUD, Nicolas. **Relational Aesthetics**. Dijon: Les Presses du Reel Édition, 1998.

BRADLEY, Will (Ed.). **Art and Social Change – A Critical Reader**. London: Tate Publishing, 2007.

BRAIDOTTI, Rosi. **Transpositions – On Nomadic Ethics**. Cambridge: Polity Press, 2006.

BRASIL. **Constituição**. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

BRASILEIRO, Antônio. **A Estética da Sinceridade**. Salvador: Edições Cordel, 1987.

BRETON, David Le. **La peau et la trace – Sur les blessures de soi**. Paris: Éditions Métailié, 2003.

BRITO, Fabrício Silva de; RIBEIRO, Manuela de Oliveira Santos. **Entrevista**. Entrevistadora: Paula Luciano. [21 ago. 2018], Salvador-Brasil. Entrevista concedida ao Projeto de Tese de Paula Luciano.

BRITTO, Clovis. Revisitando uma “coleção de cabeças”: nota sobre a musealização de restos mortais do cangaço. In: **Soc. e Cult**, Goiânia, vol. 21, no 1, 2018, p. 95-112.

BRUCE, Amy. International Contemporaneity and the Third Havana Biennial (1989). In: **RACAR: Revue d'Art Canadienne** 43, no 2, 2018, pp. 25-33.

BUTEL, Yannick. Pour un théâtre de la contre-addiction. In: COËLLIER, S.; DIEUZAYDE, L. (Coords.). **Arts, Transversalités et Questions Politiques**. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2011. p. 89-102.

BYRNE, John. Biennials and the Emergence of the De-centred artist. In: **International Journey of the Humanities**, Melbourne, vol. 3, 2005-2006.

CAMNITZER, Luis. **Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation**. Austin-TX: University of Texas Press, 2007.

CAMNITZER, Luis. **On Art, Artists, Latin American, and other Utopias**. Austin-TX: University of Texas Press, 2009.

CAMPOS-PONS, Maria Magdalena. **Entrevista via Skype©**. Entrevistadora: Paula Luciano. [29 jun. 2019]. Entrevista concedida ao Projeto de Tese de Paula Luciano.

CAMPOS, Haroldo de. Uma Poética da Radicalidade. In: ANDRADE, O. **Pau-Brasil – Obras Completas**. São Paulo: Globo, 2003. p. 7-72.

CANDAU, Joël. **Anthropologie de la Mémoire**. Paris: Armand Colin, 2005.

CANDAU, Joël. **Mémoire et Identité**. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

CAPA do catálogo da 3ª Bienal de Havana. 1989. Disponível em: <<https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/displacements-in-exhibitions-discourses>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

CAPA do catálogo da 3ª Bienal de Havana. 1989. Disponível em: <<https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/displacements-in-exhibitions-discourses/>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

CAPA do Catálogo da Bienal de Artes Plásticas da Bahia, 1966.

CARBALLO, Francisco; MIGNOLO, Walter (Eds.). **Habitar la Frontera**. Sentir y pensar la descolonialidad (Antología, 1999-2004). Barcelona: CIDOB y UACI, 2015.

CARTAZ da Exposição Nordeste, 1963. Disponível em: <<http://institutobardi.org/>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

CARTAZ É tudo Nordeste? 3ª Bienal da Bahia, 2014. Disponível em: <<http://www.bienaldabahia.com/>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

CASIMIR, Jean. Une lecture décoloniale de l'histoire du peuple haïtien de 1697 à 1915. In: **Rencontre** – Revue Haïtienne de Société et de Culture, Pétiion-Ville, no 34, 2018.

CASTORIADIS, Cornelius. **The Imaginary Institution of Society**. Cambridge: Polity Press, 1987.

CASTORIADIS. Stopper la montée de l'insignifiance. In: **Le Monde Diplomatique**, ago. 1998. Disponível em: <<https://www.monde-diplomatique.fr/1998/08/CASTORIADIS/3964>>. Acesso em: 19 mai. 2019.

CATÁLOGO. **Exposition Coloniale Internationale**. Paris, 1931. Disponível em: <<https://www.pinterest.pt/pin/351632683392558706/>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

CATÁLOGO. **Bahia no Ibirapuera**. 1959. Disponível em: <https://ophicinapolygraphica.com/portfolio/lina_03/>. Acesso em: 11 jun. 2021.

CAUL-FUTY, Édouard Foué. La trace et le tracé – Mémoire et histoire dans le Cantu a chiterra de Sardaigne. In: **Mémoire, traces, histoire, Cahier d'ethnomusicologie**, no 22, Geneva, 2009, p. 63-79.

CERVANTES-RODRÍGUEZ, Ana Margarita. Transnationalism, Power, and Hegemony: Review of Alternative Perspectives and their implications for world-systems Analysis. In:

GROSGOUEL, R.; CERVANTES-RODRÍGUEZ, A. (Coords.). **The Modern/Colonial/Capitalist World-System in the Twentieth Century** – Global Processes, Antisystemic Movements, and the Geopolitics of Knowledge. London: Greenwood Press, 2002. p. 47-78.

CÉSAIRE, Aimé. Cahier d'un retour au pays natal. Paris: Editions Présence Africaine, 1983.

CHEW, Huibin Amelia. What's left? After 'imperial feminist hijackings. In: RILEY, R.; MOHANTY, C.; PRATT, M. **Feminism and War: Confronting U.S. Imperialism**. London: Zed Books, 2008. p. 75-92.

CHIACCHIO, Carlos. Tradicionalismo Dinâmico. In: **Arco & Flexa**, Bahia, vol.1, nov. 1928.

COMBE, Sonia. **Archives Interdites** – Les peurs françaises face à l'Histoire contemporaine. Paris: Éditions Albin Michel S.A., 1994.

CONDURU, Roberto. Das casas às roças: comunidades de candomblé no Rio de Janeiro desde o fim do século XIX. In: **Revista Topoi**, Rio de Janeiro, vol. 11, no 21, 2010, pp. 178-203.

CONDURU, Roberto. **Negrume Multicolor**: Arte, África e Brasil para além de raça e etnia. In: **Acervo**, Rio de Janeiro, vol. 22, no 2, 2009, p. 29-44.

CONQUEREGOOD, Dwight. **Cultural Struggles** – Performance, Ethnography, Praxis. Michigan-MI: University of Michigan Press, 2013.

CORATO, Aline Coelho Sanches. Art, Architecture and Life: The Interior of Casa de Vidro, the house of Lina Bo Bardi and Pietro Maria Bardi. In: MASSEY, A.; SPARKE, P. (Coords.). **Biography, Identity and the Modern Interior**. New York-NY: Routledge, 2013. p. 154-157.

CORRÊA, Mariza. **As Ilusões da Liberdade**: Escola Nina Rodrigues e a Antropologia no Brasil. Bragança Paulista: Editora da Universidade São Francisco, 2001.

COUTINHO, Riolan Metzker. A gravura na Bahia. In: **Primeira Bienal Nacional de Artes Plásticas: 1966/1967**, Exh. Cat., Salvador, Governo do Estado da Bahia, 1967.

CRIMP, Douglas. On the Museum's Ruins. In: FOSTER, H. (Coord.). **The Anti-Aesthetic** – Essays on Postmodern Culture. Port Townsend-WA: Bay Press, 1987. p. 43-56.

CUNHA, Euclides da. **Canudos**: diário de uma expedição. 2. ed. São Paulo: Claret, 2013.

CUNHA, Marcelo. Corpos, discursos e exposições: A coleção do Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima (Bahia – Brasil). In: **Museologia e Patrimônio**. Leiria: Instituto Politécnico de Leiria, 2019. v. 2.

CUNHA, Marcelo. Notícias de uma investigação: coleção Estácio de Lima – Tratamento, estudo e divulgação de uma coleção testemunha da intolerância – Um projeto, várias perspectivas e resultados diversos. In: **I Sebramus (2014)**, Brasil, jul. 2019, p. 858-867.

CUTI, Luiz. **Porto-me Estandarte**.

DAK'ART 2016 – Changing Directions Whenever Necessary. In: **ContemporaryAnd**, 31 de mai. de 2016. Disponível em: <<https://contemporaryand.com/magazines/changing-directions-when-ever-necessary/>>. Acesso em: 27 mai. 2021.

DAMASCENO-FATH, Telma Cristina. A Fotografia na II Bienal Nacional de Artes Plásticas na Bahia. In: **Revista Ohun**, vol. 5, 2011, p. 54-64.

DAVEL, Eduardo; DANTAS, Marcelo. Festas populares na Bahia: gestão e dinâmica identitária. In: **pragMATIZES** – Revista Latino Americana de Estudos em Cultura, no 9, 2019, p. 203-224.

DEBORD, Guy. **La Société du Spectacle**. Paris: Éditions Gallimard, 1992.

DECOLONIAL Aesthetics (I). In: **TDI** – Transnational Decolonial Institute, 22 mai. 2011. Disponível em: <<https://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/>>. Acesso em: 15 mai. 2019.

DERRIDA, Jacques. **Archive Fever – A Freudian Impression**. Chicago-IL: The University of Chicago Press, 1996.

DERRIDA, Jacques. **De la Grammatologie**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.

DESCAMPS, Florence. **Archiver la Mémoire**. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2019.

DI MAGGIO., Leonardo. **Las Bienales también mueren**. 1969.

DICKENS, Charles. **A Tale of Two Cities**. London: Chapman & Hall, 1859.

Disponível em: <<https://bit.ly/34A9KXI>>. Acesso em 6 abr. 2018.

DOMINGUES, Petrônio. O 'Corisco Preto': Cangaço, raça e banditismo no Nordeste brasileiro. In: **Rev. Hist.**, São Paulo, no 176, 2017.

DÓREA, Juraci. **Entrevista**. Entrevistadora: Paula Luciano. [17 mai. 2019], Feira de Santana-Brasil. Entrevista concedida ao Projeto de Tese de Paula Luciano.

DUBE, S.; SETH, S.; SKARIA, A. (Coords.). **Dipesh Chakrabarty and the Global South**. New York-NY: Routledge, 2020. p. 151-162.

DUBE, Saurabh. Figures of immence. In: DUBE, Saurabh; SETH, Sanjay; SKARIA, Ajay (Eds.). **Dipesh Chakrabarty and the Global South**. New York, NY, Routledge, 2020, p. 232-247.

DUBE, Saurabh. Figures of immence. In: DUBE, Saurabh; SETH, Sanjay; SKARIA, Ajay (Eds.). **Dipesh Chakrabarty and the Global South**. New York, NY, Routledge, 2020, p. 232.

DUBOIS, Laurent; GARRIGUS, John. **Slave Revolution in the Caribbean, 1789-1804: A Brief History with Documents**. Boston-MA: Bedford/St. Martin's, 2006.

DUCHAMP, Marcel. The Creative Act. In: **The Essential Writings of Marcel Duchamp**. London: Thames and Hudson Ltd, 1975. p. 138-140.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.

DUSSEL, Enrique. From Critical Theory to the Philosophy of Liberation: some themes for dialogue. In: **Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World**, Fall 2011.

DUSSEL, Enrique. **Meditações anti-cartesianas sobre a origem do anti-discurso filosófico da modernidade**. In: SANTOS, B. **Epistemologias do Sul-Almedina**. Coimbra: Almedina, 2009. Echevarría, 1990

ECHEVARRÍA, Roberto González. **Myth and Archive** – A Theory of Latin American Narrative. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

ENCONTRO quilombola reúne comunidades de 16 municípios do Rio Doce. In: **VIA** – 20 anos de Informação, 14 nov. 2019. Disponível em: <<https://www.viacomercial.com.br/2019/11/14/encontro-quilombola-reune-comunidades-de-16-municipios-do-rio-doce/>>. Acesso em: 11 out. 2020.

ENTRETIEN avec... François Laplantine. In: BRETON, David Le (Ed.). **Les sens**. Une anthropologie du sensible, Culture & Société – Sciences de l'Homme, no 2, 2007, pp. 13-24.

ENTREVISTA com Eduardo Viveiro de Castro. In: **Azougueiro**, 2014. Disponível em: <<https://azougueiro.wordpress.com/2014/12/24/entrevista-com-eduardo-viveiros-de-castro/>>. Acesso em: 15 mai. 2019.

ENTREVISTA com Márcio Meirelles. Entrevistador: Fabio Maleronka Ferron e Sérgio Cohn, 2 mai. 2010, São Paulo.

ENWEZOR, Okwui. The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in state of Permanente Transition. In: **Research in African Literatures**, Bloomington, IN, Indiana University Press, vol. 34, no 4, winter, 2003, pp. 57-82.

ESCOBAR, Arturo. **Territories of Difference** – place, movement, life, redes. Durham-NC: Duke University Press, 2008.

FABIAN, Johannes. **Anthropology with an Attitude** – Critical Essays, Stanford, CA, Stanford University Press, 2002.

FABIAN, Johannes. **Time and the Other** – How Anthropology make its own objetc. New York-NY: Columbia University Press, 1983.

FANON, Frantz. **The Wretched of the Earth**. New York-NY: Grove Weindenfeld, 1963.

FARGE, Arlette. **Le Bracelet de parchemin** – L'écrit sur soi au XVIIIe siècle. Paris: Bayard, 2004.

FARGE, Arlette. **The Allure of the Archives**. New Haven-CT: Yale University Press, 2013.

FARKAS, Solange. **Dak'art 2016** – Changing Directions Whenever Necessary, 31 mai. 2016. Disponível em: <<https://contemporaryand.com/magazines/changing-directions-whenever-necessary/>>. Acesso em: 27 mai. 2021.

FATH, Telma Cristina Damasceno. A Fotografia na II Bienal Nacional de Artes Plásticas na Bahia. In: **Revista Ohun**, vol. 5, 2011, pp. 54-64.

FÉLIX, Fernanda. **Entrevista**. Entrevistadora: Paula Luciano. [4 out. 2018], Salvador-Brasil. Entrevista concedida ao Projeto de Tese de Paula Luciano.

FERREIRA, Glória. Irreverance and Marginality. In: **Lygia Pape, a multitude of forms**. New Haven-CT: Yale University Press, 2017. p. 46-52.

FILIPOVIC, Elena; HAL, Marieke van; ØVSTEBØ, Solveig. Biennology. In: **The Biennial Reader**. Bergen: Hatje Cantz, 2010.

FLEXOR, Maria Elena Ochi. Raízes da Arte Moderna na Bahia/Brasil. In: **Arteologie**, 12 March 2011. Disponível em: <<http://cral.in2p3.fr/artologie/spip.php?article75>>. Acesso em: 12 mai. 2019.

FOTO da Exibição Nordeste, 1963. Disponível em: <<http://institutobardi.org/>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

FOUCAULT, Michel. **Archaeology of Knowledge**. New York-NY: Routledge, 2002.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto Regionalista**. Recife: FUNDAJ, 1996.

FREYRE, Gilberto. **Nordeste**. São Paulo: Global, 2004.

GALINON-MÉLÉNEC, Béatrice (Ed.). **L'Homme trace** – Perspectives anthropologique des traces contemporaines. Paris: CNRS Éditions, 2001.

GALINON-MÉLÉNEC, Béatrice. **L'Odysée de la trace 1** – voyage au delà des apparences. London: ISTE Editions Ltd, 2020.

GAMA, Mara. Museu foi instalado em 1968 sob a marquise do Ibirapuera, idealizado por Oscar Niemeyer; Lina Bo Bardi projetou a reforma do prédio, mas depois se arrependeu e pediu a demolição. In: **Folha de São Paulo**, 14 jul. 1998.

GARDNER, Anthony; GREEN, Charles. Biennials of the South on the Edges of the Global. In: **Third Text** – Critical Perspectives on Contemporary Art & Culture, London, vol. 27, issue 4, 2012, p. 442-455.

GARDNER, Anthony; GREEN, Charles. **Biennials, Triennials and Documenta: The Exhibitions that created Contemporary Art**. New Jersey-NJ: Wiley-Blackwell, 2016.

GEERTZ, Clifford. **Local Knowledge** – Further essays in interpretative anthropology. New York-NY: Basic Books Inc., 1983.

GEERTZ, Clifford. Making Experiences, Authoring Selves. In: TURNER, V.; BRUNER, E. (Coords.). **The Anthropology of Experience**. Chicago-IL: University of Illinois Press, 1986.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes**. La Littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.

GIDDENS, Anthony. **A Contemporary Critique of Historical Materialism**. Power, Property and the State. Berkeley-CA: University of California Press, 1981. v. 2.

GILROY, Paul. **The Black Atlantic** – Modernity and Double Consciousness. London: Verso, 1993.

GINZBURG, Carlo. **Threads and Traces** – True False Fictive. Berkeley-CA: University of California Press, 2012.

GLISSANT, Édouard. **Poetics of Relation**. Ann Arbor-MI: University of Michigan Press, 1997.

GLUECK, Grace. São Paulo show loses U.S. Entry. In: **The New York Times**, New York, NY, 17 jul. 1969.

GOFF, Jacques Le. **Histoire et Mémoire**. Paris: Éditions Gallimard, 1988.

GÓMEZ, Pedro Pablo; MIGNOLO, Walter. **Estéticas Decoloniales**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José Caldas, 2012.

GONÇALVES, João Felipe. The Agiaco in Cuba and beyond. In: **HAU: Journal of Ethnographic Theory**, Chicago, IL, vol. 4, no 3, 2014, p. 445-480.

GONZÁLES, Christianne. Bahia inaugura Parque das Esculturas. In: **Folha de São Paulo**, 9 jan. 1998. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq090143.htm>>. Acesso em: 19 mai. 2019.

GREEN, Charles. **The Third Hand** – Collaboration in Art from conceptualism to postmodernism. Minneapolis-MN: University of Minnesota Press, 2001.

GROYS, Boris. **Art Power**. Cambridge: MIT Press, 2008.

GRUZINSKI, Serge. **A Colonização do Imaginário** – Sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol. Séculos XVI – XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HABERMAS, Jürgen. Modernity – An Incomplete Project. In: FOSTER, H. (Coord.). **The Anti-Aesthetic** – Essays on Postmodern Culture. Port Townsend-WA: Bay Press, 1987. p. 3-15.

HALBWACHS, Maurice. **La Mémoire Collective**. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.

HALL, Stuart; GIEBEN, Bram. **The Formations of Modernity**: Understanding Modern Societies. New Jersey-NJ: Wiley, 1993.

HALL, Stuart. Jeremy Deller's Political Imaginary. In: **Joy in People**. London: Hayward Publishing, 2012.

HARAWAY, Donna. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. In: **Feminist Studies**, vol. 14, no 3, 1988, p. 575-599.

HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred. **The Undercommons** – Fugitive Planning & Black Study. New York-NY: Minor Compositions, 2013.

HECKERT, Liane; MOSQUERA, Gerardo. For an Inverted Gravity. Salvador. In: **Revista Contorno 04**, 2014, pp. 90-92.

HENNING, Michelle. The Floating Face: Garbo, Photography and Death Masks. In: **Photographies**, vol. 10, issue 2, 2017, p. 157-178.

IBGE -Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Alguns dados sôbre a emigração italiana para o Brasil. In: Laboratório de Estatística, 1958.

JAVUREK, Miroslav. **Vista geral Exposição Bahia no Ibirapuera**, 1959. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/248120260694099549/>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

JEANNERET, Yves. Complexité de la notion de trace. De la traque au tracé. In: GALINON-MÉLÉNEC, B. (Coord.). **L'Homme trace** – Perspectives anthropologiques des contemporaines. Paris: CNRS Éditions, 2011.

JEANNERET, Yves. **The Trace Factory**. Hoboken-NY: John Wiley & Sons, 2020.

JENSEN, Wilhelm. **Gradiva**: A Pompeian Fancy. New York-NY: Moffat, Yard and Company, 1918.

JURACI Dórea: vida, obra, sertão. In: **Tribuna Cultural**, 2017. Disponível em: <https://issuu.com/tribunafeirense/docs/tibuna_cultural_18_de_setembro_de_2>. Acesso em: 16 abr. 2020.

JUSTIÇA para Lampião. In: **O Cruzeiro**, 6 de junho de 1959. Disponível em: <http://www.memoriaviva.com.br/ocruzeiro/06061959/060659_2b.htm>. Acesso em: 13 jan. 2021.

KAPUR, Geeta. Kochi-Muziris Biennale. In: **Site Imaginaries**, 2012.

KECK, Frédéric. Anatomical Theatre. In: SPOSATI, C. Stone Theatre. **Berlin**: Revolver Publishing Emmanuelkirchstr, 2016. p. 86-93.

KILOMBA, Grada. **Plantation Memories** – Episodes of Everyday Racism. Münster: Unrast Verlag, 2010.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

L'EXPOSITION coloniale de 1931. In: **Palais de la Porte Dorée**. Disponível em: <<http://www.palais-portedoree.fr/fr/decouvrir-le-palais>>. Acesso em: 2 mai. 2019.

LA SCIENZA nascosta nei luoghi di Padova: il teatro anatomico. [S.l.: s.n.], 3 dec. 2018. 1 vídeo (8min). Publicado pelo canal Università di Padova. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WWLJRWpjqlc>>. Acesso em: 21 abr. 2021.

LARDELLIER, Pascal. **The Ritual Institution of Society**. Hoboken-NJ: John Wiley & Sons, 2019.

LATOUR, Bruno. **An Inquiry into Modes of Existence – An Anthropology of the Moderns**. Cambridge-MA: Harvard University Press, 2013.

LEE, Gregory. If America Were Really China or How Christopher Columbus Discovered Asia. In: **Rethinking American Studies** — Media, Languages and Geographies, National Library of Sweden, 2010.

LEFEBVRE, Henri. **Dialectical Materialism**. Minneapolis-MN: University of Minnesota Press, 2009.

LEFEBVRE, Henri. **The Production of Space**. Oxford: Blackwell, 1991.

LELEU-MERVIEL, Sylvie. **Information Tracking**. Hoboken-NJ: John Wiley & Sons, 2018.

LEVINAS, Emmanuel. The Trace and the Other. In: TAYLOR, M. **Deconstruction in Context**. Chicago-IL: University of Chicago Press, 1986.

LIMA, Bruno Rodrigues de; PACHECO, Luiza Simões. **Entrevista via Skype**©. Entrevistadora: Paula Luciano. [9 dec. 2018]. Entrevista concedida ao Projeto de Tese de Paula Luciano.

LIMA, Zeuler R. M. de A. **Lina Bo Bardi**. New Haven-CT: Yale University Press, 2013.

LINA Bo Bardi. [Produzido por] Elaine Cesar. [S.l.], 9 abr. 2018. 1 vídeo (50min). Publicado pelo canal Instituto Bardi / Casa de Vidro. Disponível em: <<https://vimeo.com/263952700>>. Acesso em: 19 mai. 2020.

LIRA, Ícaro. **Desterro**. São Paulo/ Salvador, 2014.

LIRA, Ícaro. **Entrevista via Skype**©. Entrevistadora: Paula Luciano. [1 abr. 2019] Entrevista concedida ao Projeto de Tese de Paula Luciano.

LOCKWARD, Alanna. **Roundtable**. Decolonizing the ‘Cold’ War. 24 abr. 2013. Disponível em: <<https://decolonizingthecoldwar.wordpress.com/2013/04/24/roundtable/>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

LORDE, Audre. **Sister Outsider**. Bungay: Penguin Books, 2019.

LORENTE, Jesus Pedro. **The Museums of Contemporary Art: Notion and Development**. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2011.

LUCAS, Gavin. **The Archeology of Time**. New York-NY: Routledge, 2005.

LUCIANO, Paula. **A Identidade do Tradutor da Perspectiva da História da Tradução no Brasil**. São Paulo. Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

LÜHNING, Angela. ‘Acabe com este santo, Pedrito vem aí...’ – Mito e realidade da perseguição policial ao candomblé baiano entre 1920 e 1942. In: **Revista USP**, São Paulo, no 28, 1995/96, p. 194-220.

LUZ, Édison. **Quando os anjos se revoltam**. Xilogravura. Disponível em: <<https://www.iarremate.com/belas-artes/pg851>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

LUZ, Édison. **Revolta nordestina**. Xilogravura - Medidas : interna 37x24,5 cm; externa 41x27 cm. Disponível em: <<https://www.leilaoromas.com.br/peca.asp?ID=1903170>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

MAGGIO, Nelson Di. Las Bienales tambien mueren. In: **Marcha**, Montevideo, 26 September 1969.

MAIER, Tobi. 3rd Bienal da Bahia. In: **Frieze**, 16 set. 2014. Disponível em: <<https://frieze.com/article/3rd-bienal-de-bahia>>. Acesso em: 10 jun. 2020.

MALHADO, Maxim. **Esteio Galeria de Arte**. Salvador, 2014.

MALHADO, Maxim. The Natural Order of Things. In: **Journal of 100 Days**, 2 June 2014, p. 5.

MALRAUX, André. **Le Musée Imaginaire**. Paris: Éditions Gallimard, 1965.

MARCHANT, Oliver. The Globalization of Art and the ‘biennials of resistance’ – A History of the Biennials from the Periphery. In: **World Art**, vol. 4, no 2, 2014, p. 263-276.

MARIANO, Walter. **ETSEDRON**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes-Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, Universidade Federal da Bahia, 2007.

MARIANO, Walter. Panorama das Artes Plásticas na Imprensa Baiana entre 1950-1970. In: **Revista Ohun nº1**, Salvador, 2003.

MARIGHELLA, Carlos. **Manual do Guerrilheiro Urbano**. Coletivo Sabotagem, 1969.

MARIOTTI, Humberto. Complexidade e Pensamento Complexo: Breve Introdução e desafios actuais. In: **Revista Portuguesa de Medicina Geral e Familiar**, Évora, vol. 23, no 6, 2007, p. 727-731.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cien años de soledad**. Doral: Santillana USA Publishing Company, 2007.

MARTI, Silas. Ruínas de carne de Adriana Varejão espelham o drama barroco da Bahia. In: **Folha de São Paulo**, 17 abr. 2019. Disponível em: <<https://www.pressreader.com/brazil/folha-de-s-paulo/20190417/282346861203336>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

MARTIN, Denis-Constant. Traces d’avenir – Mémoires musicales et réconciliation en Afrique du Sud. In: **Mémoire, traces, histoire: Cahier d’ethnomusicologie**. Geneva, 2009. no 22, p. 141-168.

MARTINI, Federica; MARTINI, Vittoria. **Just Another Exhibition: Histories and Politics of Biennials**. Milano: Postmedia Books, 2011.

MATOS, Edilene. Literature de Cordel: Poética, Corpo e Voz. In: MENDES, S. (Coord.). **Cordel nas Gerais – Oralidade, mídia e produção de sentido**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010.

MATTAR, Denise. Qual a funções dos museus. In: REIS, H. (Coord.). **Museu de Arte Moderna da Bahia**. São Paulo: Editoras Gráficos Burti, 2002.

MAURICIO, Jayme. Tarsila no Museu: 50 anos de Pintura. In: **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, Caderno 2, 6 abr. 1969.

MEIRELLES, Márcio. Descentralização, diversidade e democratização. In: **Salões Regionais de Artes Visuais da Bahia 2009 – 2010**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2010.

MELLO, Vicente de. **Ex-Votos e peles**. Óleo sobre materiais diversos, 130 x 170 cm. 1993. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/edicoes/223/adriana-varejao>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

MEMÓRIA Expandida. [Produzido por] TVE Bahia [S.l.], 12 fev. 2017. 1 vídeo (41 min). Publicado por Íris de Oliveira. Disponível em: <<https://vimeo.com/203740400>>. Acesso em: 27 abr. 2021.

MEMÓRIAS de um mediador | MAM Flamboyant. [Produzido por] Bienal da Bahia [S.l.], 6 nov. 2014. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Bienal da Bahia. Disponível em: <<https://vimeo.com/111103315>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

MEZZADRA, Sandro; NEILSON, Brett. **Border as Method, Or, the Multiplication of Labour**. Durham-NC: Duke University Press Books, 2013.

MIGNOLO, Walter. **Local Histories/Global Designs – Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking**. New Jersey-NJ: Princeton University Press, 2000.

MIGNOLO, Walter. **On Pluriversality**. Walter Mignolo, 20 out. 2013. Disponível em: <<http://waltermignolo.com/on-pluriversality/>>. Acesso em: 30 mai. 2019.

MIGNOLO, Walter. Re:emerging, decentering and delinking – Shifting the Geographies of Sensing, Believing and Knowing. In: **Ibraaz**, Platform 005, 2013.

MIGNOLO, Walter. **The Dark Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options**. Durham-NC: Duke University Press, 2011.

MONTERO, Gustavo. Biennialization? What biennialization? The documentation of biennials and other recurrent exhibitions. In: **Art Libraries Journal**, London, vol. 37, no 1, 2011, p. 13-23.

MORAIS, Frederico. **A Arte Popular e Sertaneja de Juraci Dórea: Uma Utopia?**. Salvador: Edições Cordel, 1987.

MORIN, Edgar. **Introdução ao Pensamento Complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

MOSQUERA, Gerardo. Some Problems in Transcultural Curating. In: FISHER, J. (Coord.). **Global Visions towards a new internationalism in the visual arts**. London: Kala Press, 1994.

MOUFFE, Chantal. Art as an Agonistic Intervention in Public Space. In: **Open: Cahier on Art and Public Domain**, Rotterdam, NAI Publishers, no 14, 2008, p. 6-15.

MUDIMBE, V. Y. **The Invention of Africa – Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge**. Bloomington-IN: Indiana University Press, 1988.

NASCIMENTO. **Lançamento do filme Ori**. 1989.

NEGREIROS, Adriana. **Maria Bonita – Sexo, violência e mulheres no cangaço**. São Paulo: Editora Objetiva, 2018.

NICOLESCU, Basarab. Methodology of Transdisciplinarity – Levels of Reality, Logic of Included Middle and Complexity. In: **The Atlas - Transdisciplinary Journal of Engineering & Science**, vol. 1, no 1, 2010, p. 19-38.

O ESPÍRITO da Bienal | MAM Flamboyant. [Produzido por] Bienal da Bahia [S.l.], 14 out. 2014. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Bienal da Bahia. Disponível em: <<https://vimeo.com/108913397>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

O'TOOLE, Sean. Other Stories. In: **Frieze**, Issue 6, 1 out. 2017. Disponível em: <<https://frieze.com/article/other-stories>>. Acesso em: 30 mai. 2019.

OLIVA, Fernando. **Censorship, Resistance and Reenactment**: Bienal da Bahia, 46 years later. In: *Making Biennials in Contemporary Times: Essays from the World Biennial Forum no 2*. Amsterdam: Biennial Foundation, 2015. p. 46-54.

ORTEGA, Eduardo. **Proposta para uma catequese - Parte II Díptico: aparição e relíquias**. Óleo sobre tela, 140 x 240 cm. 1993. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/edicoes/223/adriana-varejao>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunto Cubano del Tabaco y el Azúcar**. Habana: Editorial Ciências Sociales, 1983.

ORTIZ, Fernando. **Cuban Counterpoint – Tobacco and Sugar**. Durham-NC: Duke University Press, 1995.

PAIVA, Carlos; ALMEIDA, Armando. Fomento à cultura no Brasil – Desafios e Oportunidades. In: **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, vol. 10, no 2, 2017, p. 35-58.

PAJARD, A.; OLIVIER, Bruno. Trace et légitimation du passé: des objets aux corps. In: GALINON-MÉLÉNEC, B. (Coord.). **L'Homme-trace – Des traces du corps au corps-trace**. Paris: CNRS Éditions, 2017.

PALIMPSESET Scenes 1: A POMBAGEM. [Produzido por] Paula Luciano. [S.l.], 18 jul. 2021. 1 vídeo (14min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=d7jqKk920c8>>. Acesso em: 18 jul. 2021.

PALIMPSESET Scenes 2: IS EVERYTHING NORTHEAST?. [Produzido por] Paula Luciano. [S.l.], 18 jul. 2021. 1 vídeo (11min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mvxqL3R2QZ0>>. Acesso em: 18 jul. 2021.

PALIMPSESET Scenes 3: MEDIUMISTIC CONVERSATIONS AT THE PUBLIC ARQUIVE. [Produzido por] Paula Luciano. [S.l.], 18 jul. 2021. 1 vídeo (10min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AsOlkPDDCus>>. Acesso em: 18 jul. 2021.

PALIMPSESET Scenes 4: TRACES. [Produzido por] Paula Luciano. [S.l.], 18 jul. 2021. 1 vídeo (10min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AaTuqqHOfFA>>. Acesso em: 18 jul. 2021.

PAPE, Lygia. CATITI-CATITI. **Na terra dos Brasis**. Dissertação, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1980.

PAPERS from the Cultural Congress of Havana, date range 1967-1968. In: George Padmore Institute (GPI). Disponível em: <<https://www.georgepadmoreinstitute.org/collection/papers-cultural-congress-havana>>. Acesso em: 28 mai. 2019.

PASHA, Mustapha Kamal. Untimely Reflections. In: SHILLIAM, R. (Coord.). **International Relations and Non-Western Thought** – Imperialism, Colonialism and Investigations of Global Modernity. London: Routledge, 2011.

PATO, Ana Mattos Porto. **Arte Contemporânea e Arquivo**: Como tornar público o arquivo público? Tese de doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo São Paulo, Universidade de São Paulo, 2017.

PATO, Ana; CASTRO Laura. Como se faz um marginal? In: **Pós**: Belo Horizonte, Belo Horizonte, vol. 6, no 11, 2016, p. 10-21.

PEDROSA, Mário. Discurso aos Tupiniquins ou Nambás. In: **Desterros, terreiros**: pós-caderno 02. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2017. p. 95-102.

PENNY, Glenn. **Objects of Culture** – Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany. Chapel Hill-NC: The University of North Carolina Press, 2002.

PERL, Lara. Projeto Musas fixa-se na comunidade Solar do Unhão. In: **Jornal A Tarde**, 7 May 2014. Disponível em: <<https://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/projeto-musas-fixa-se-na-comunidade-do-solar-do-unhao-1589472>>. Acesso: 19 mai. 2019.

PERROT, Michelle. (Entretien). **Grand entretien avec Michelle Perrot**, Entretien par Sandrine Treiner. Festival Mode d'Emploi à l'Hôtel de Région à Lyon le 21 novembre de 2015.

PERRY, Keisha-Khan; CAMINHA, Ana Cristina da Silva. 'Daqui não saio, daqui ninguém me tira': Poder e política das mulheres negras da Gamboa de Baixo. In: **Revista Gênero**, Niterói, vol. 9, no 1, 2008, p. 127-153.

PERUR, Srinath. Lost Cities #3 – Muziris: did black pepper cause the demise of India's ancient port?. In: The Guardian, 10 de ago. de 2016. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/cities/2016/aug/10/lost-cities-3-muziris-india-kerala-ancient-port-black-pepper>>. Acesso em: 8 abr. 2020.

PISANO, Falke. Invisible Ethics. In: SPOSATI, C. **Stone Theatre**. Berlin: Revolver Publishing Immanuelkirchstr, 2016. p. 65-72.

PORTINARI, Candido. **Retirantes**. Quadro de óleo sobre tela e tem 190 X 180 cm, Petrópolis, no Rio de Janeiro. acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP), 1944.

PROJETO CURATORIAL: 3ª Bienal da Bahia. 2014. Disponível em: <https://issuu.com/bienaldabahia/docs/projeto_curatorial_-_3_bienal_da_ba>. Acesso em: 10 mai. 2019.

QUINCEY, Thomas de. The Palimpsest of the Human Brain (1845). In: **Quotidiana**. Ed. Patrick Madden, 1 December 2006. Disponível em: <http://essays.quotidiana.org/dequincey/palimpsest_of_the_human_brain/>. Acesso em: 12 fev. 2021.

RABEL, Fanny. **Museo Nacional de Cuba and Centro Wifredo Lam**. Primer Bienal de la Habana '84: Catalogo General. Havana, Cuba: [Ministerio de Cultura], 1984. Disponível em: <<http://graphbooks.com/index.php/app/detail/primer-bienal-de-la-habana-84-catalogo-general>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

RAMOS, Graciliano. **Cangaço**. Rio de Janeiro: Editora Records Ltda., 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **The Politics of Aesthetics – The Distribution of the Sensible**. London, Gabriel Rockhill, 2004.

RATTS, Alex. **Eu sou Atlântica – sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

REIS, Vilma. **Atucaiados pelo Estado – As Políticas de Segurança Pública implementadas nos bairros populares de Salvador e suas representações, 1991-2001**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais (PPGCS), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FFCH), Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2005.

RELATÓRIO sobre o Museu Estácio de Lima, 1979.

RENARD, Caroline. La Transversalité et le seuil. In: COËLLIER, S.; DIEUZAYDE, L. (Coords.). **Arts, Transversalités et Questions Politiques**. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2011.

REZENDE, Marcelo. Dans le labyrinthe (cannibale). In: **Vacarme**, no 78, 16 January 2017.

RICHTER, Gerhard. **Afterness – Figures of following in modern thought and aesthetics**. New York-NY: Columbia University Press, 2011.

RICEUR, Paul. **Finitude et Culpabilité**. Paris: Éditions Moina, 1963.

RICEUR, Paul. **History and Truth**. Evanston-IL: Northwestern University Press, 1965.

RICEUR, Paul. **La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli**. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

RICEUR, Paul. **Time and Narrative**. Volume 3. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

RIPOLL, Fabrice. Réflexions sur les rapports entre marquage et appropriation de l'espace. In: BULOT, T.; VESCHAMBRE, V. (Coords.). **Mots, traces et marques** – Dimensions spatiale et linguistique de la mémoire urbaine. Paris: Éditions L'Harmattan, 2006.

RISÉRIO, Antônio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

RISÉRIO, Antônio. **Edgard Santos e a Reinvenção da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2013.

RISÉRIO, Antônio. Um Olhar sobre o Solar. In: REIS, H. (Coord.). **Museu de Arte Moderna da Bahia**. São Paulo: Editoras Gráficos Burti, 2002.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Empresa Editorial Alhambra/Embrafilme, 1981.

ROLNIK, Suely. Anthropophagic Subjectivity. In: ARTE Contemporânea Brasileira. Um e/entre Outro/s. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 13. ed. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1979.

RUBIM, Albino. **Comunicação por e-mail**: Antonio Albino Canelas Rubim <albino.rubim@gmail.com>, "Re: Projeto Bienal", mensagem enviada à <paula.luciano@gmail.com>, 12 dec. 2018.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Cultural Policies of the Lula government. In: **Lusophone Journal of Cultural Studies**, vol. 1, no 1, 2013, p. 243-261.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Financiamento e Formento à Cultura no Brasil: Dimensões nacionais e estaduais. In: MARTINS, M.; MACEDO, I. (Coords.). **Políticas da Língua, da Comunicação e da Cultura no Espaço Lusófono**. Ribeirão: Edições Húmus, 2019. p. 129-154.

SAHLINS, Marshall. **História e Cultura** – Apologias a Tucídides. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

SAHLINS, Marshall. **Islands of History**. Chicago-IL: University of Chicago Press, 1985.

SALVADOR recebe exposição da artista carioca Adriana Varejão. In: **SecultBA** – Secretaria de Cultura, 9 de abr. de 2019. Disponível em: <<http://www.cultura.ba.gov.br/2019/04/16386/Salvador-recebe-exposicao-da-artista-carioca-Adriana-Varejao.html>>. Acesso em: 29 abr. 2021.

SANDRONI, Carlos. O Acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas, 1938-2012. In: **Debates**, Rio de Janeiro, no 12, 2014, p. 55-62.

SANSI, Roger. **Fetishes and Monuments: Afro-Brazilian Art and Culture in the 20th Century**. New York-NY: Berghahn Books, 2007.

SANSI, Roger. The Hidden Life of Stones: Historicity, Materiality and the Value of Candomblé Objects in Bahia. In: **Journal of Material Culture**, vol. 10, no 2, 2005, pp. 139-156.

SANT'ANA, Tiago. **Entrevista**. Entrevistadora: Paula Luciano. [12 set. 2018], Salvador-Brasil. Entrevista concedida ao Projeto de Tese de Paula Luciano.

SANT'ANNA, Márcia. **A cidade-atração: a norma de preservação de áreas centrais no Brasil dos anos 1990**. Salvador: EDUFBA, 2017.

SANT'ANNA, Márcia. O Projeto MAMNBA: contexto político institucional, desdobramentos conceituais e técnicos. In: **Estudos de Cultura Material/Dossiê Democracia, Patrimônio e Direitos: a década de 80 em perspectiva**, São Paulo, vol. 28, 2020.

SANTANA, Jussilene. **Martim Gonçalves: uma escola de teatro contra a província**. Tese do doutorado. Escola de Teatro Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2011.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes**. In: *Epistemologias do Sul*-Almedina. Coimbra: Almedina, 2009.

SANTOS, José Eduardo Ferreira; SANTOS, Vilma. **Entrevista**. Entrevistadora: Paula Luciano. [9 dec. 2018], Salvador-Brasil. Entrevista concedida ao Projeto de Tese de Paula Luciano.

SANTOS, José Eduardo Ferreira. Boundaries Between Art and Education: The Case of Laje Collection. In: MARSICO, G.; DAZZANI, V.; RISTUM, M.; BASTOS, A. (Coords.). **Educational Contexts and Borders through a Cultural Lens – Looking Inside, Viewing Outside**. Berlin: Springer International Publishing Switzerland, 2015. p. 241-253.

SANTOS, Luís Carlos Rodrigues dos. Agostinho da Silva: Filosofia e Espiritualidade, Educação e Pedagogia. Tese de doutorado. Faculdade de Letras Departamento de FilosofiaLisboa, Universidade de Lisboa, 2016.

SARAIVA, José Hermano. **História Concisa de Portugal**. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1978.

SARNO, Geraldo. **Cadernos do Sertão**. Salvador: Núcleo de Cinema e Audiovisual, 2006.

SARR, Felwine; SAVOY, Bénédicte. **Restituer le Patrimoine Africain**. Paris: Éditions Philippe Rey, 2018.

SARR, Felwine. **Afrotopia**. Paris: Éditions Philippe Rey, 2016.

SASSATELLI, Monica. The biennialization of art worlds: The culture of cultural events. In: HANQUINET, L.; SAVAGE, M. (Coords.). **Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture**. London: Routledge, 2016. p. 277-289.

SCHECHNER, Richard. Magnitudes of Performance. In: TURNER, V.; BRUNER, E. (Coords.). **The Anthropology of Experience**. Chicago-IL: University of Illinois Press, 1986.

SCHOEDER, Caroline Saut. **X Bienal de São Paulo: Sob os efeitos das contestação**. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicação e Artes – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2011.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. **Brasil: Uma Biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCOVINO, Arthur. **Entrevista**. Entrevistadora: Paula Luciano. [5 jan. 2019], São Paulo-Brasil. Entrevista concedida ao Projeto de Tese de Paula Luciano.

SECULT (Org.). **Memória da Cultura – 30 anos da Fundação Cultural do Estado da Bahia**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 2004.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: **Pisc. Clin.**, Rio de Janeiro, vol. 20, no 1, 2008, p. 65-82.

SERRA, Ordep. Sobre psiquiatria, candomblé e museus. In: **Caderno CRH**, Salvador, vol. 19, no 47, 2006, pp. 309-323.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo. **História de Portugal (1080 – 1415)**. Lisboa: Editorial Verbo, 1995.

SETH, Sanjay et al. Postcolonial Studies: A Beginning... In: **Postcolonial Studies**, vol. 1, no 1, 1998, p. 7-11.

SETH, Sanjay. Memory, Historiography, and Trauma – The Limits of Representation. In: SHAKESPEARE, William. **Hamlet ed. bilíngue**. Lisboa: Cotovia, 2001 [1609].

SHILLIAM, Robbie. **The Black Pacific – Anti-Colonial Struggles and Oceanic Connections**. London: Bloomsbury Academic, 2015.

SILVA, Denise Ferreira da. **Towards a Global Idea of Race**. Minneapolis-MN: University of Minnesota Press, 2007.

SILVA, Freddy. **First Templar Nation – How Eleven Knights Created a New Country and a Refuge for the Grail**. Rochester-NY: Inner Traditions Bear and Company, 2017.

SILVA, Pedro Arcanjo. **Bienal do Recôncavo**: Aspectos de uma Intervenção Contemporânea. Dissertação de mestrado. Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2010.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Arte religiosa Afro-Brasileira: as múltiplas estéticas da devoção brasileira. In: **Debates do NER**, Porto Alegre, ano 9, no 13, 2008, p. 97-113.

SIMON, Sherry. Translating and Interlingual Creation in the Contact Zone – Border Writing in Quebec. In: BASSNETT, S.; TRIVIDI, H. (Coords.). **Postcolonial Translation**. London: Routledge, 1999. p. 58-74.

SINGER, Talyta. **Entrevista**. Entrevistadora: Paula Luciano. [6 set. 2018], Salvador-Brasil. Entrevista concedida ao Projeto de Tese de Paula Luciano.

SODRÉ, Muniz. **A Verdade Seduzida**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1988.

SOMMER, Michelle. Nós, os bugres das baixas altitudes e adjacência. In: **DESTERROS**, terreiros. Pós Cadernos 02. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2017.

SONTAG, Susan. The Conscience of the Words. In: **At the same time** – Essays & Speeches. New York-NY: Farrar Straus & Giroux, 2007.

SOTELO, Miguel Rojas. **Cultural Maps**, Networks and Flows: The History and Impact of the Havana Biennale 1984 to the present. Tese. Graduate Faculty of History of Art and Architecture. Pittsburgh, University of Pittsburgh, PA, 2009.

SOTELO, Miguel Rojas. The Other Network: The Havana Biennale and the Global South. In: **The Global South**, Indiana University Press, IN, vol. 5, no 1, 2011, p. 153-174. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/449223>>. Acesso em: 10 mai. 2019.

SPANUDIS, Theon. Bienal de Salvador. In: **A Tarde**, Salvador, June 1967.

SPOSATI, Camila. **Entrevista**. Entrevistadora: Paula Luciano. [6 jan. 2019], São Paulo-Brasil. Entrevista concedida ao Projeto de Tese de Paula Luciano.

SPOSATI, Camila. Geology in Movement. In: **Journal of 100 Days**, 5 July 2014, p. 38.

SPOSATI, Camila. Inside the Form. In: SPOSATI, Camila. **Stone Theater**. Berlin: Revolver Publishing Emmanuelkirchstr, 2016. p. 74.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. **Race in Translation** – Culture Wars around the Postcolonial Atlantic. New York-NY: New York University Press, 2012.

STECK, Benjamin. Flux et territoires: de la trace à la marque, une question de distance. In: GALINON-MÉLÉNEC, B. (Coord.). **L'Homme trace** – Perspectives anthropologiques des contemporaines. Paris: CNRS Éditions, 2011.

TAVARES, Henrique D. **Sedição Inventada na Bahia em 1798**. Salvador: EDUFBA, 2016.

THOMAS-VASLIN, Véronique. Le rôle des traces dans le système immunitaire: des anticorps au corps. In: GALINON-MÉLÉNEC, B. (Coord.). **L'Homme trace** – Perspective anthropologique des traces contemporaines. Paris: CNRS Éditions, 2011.

THOMAS, Louis-Vincent. **La Mort en question**: Traces de mort, mort des traces. Paris: Éditions L'Harmattan, 1991.

TICIANELI. **Cabeças dos cangaceiros chegam a Maceió em 1938**. 20 de junho de 2015. Disponível em: <<https://www.historiadealagoas.com.br/cabeças-dos-cangaceiros-chegam-a-maceio-em-1938.html>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

TODERO, Luis Ney. **De Canudos à Veneza**: O Projeto Terra do artista plástico Juraci Dórea. Dissertação de mestrado. Escola de Belas Artes – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2004.

TODOROV, Tzvetan. La Mémoire devant l'Histoire. In: **Terrain Anthropologie & Sciences Humaines**, no 25, 25 September 1995, p. 101-112.

TOMICH, Dale. The Order of Historical Time: The Longue Durée and Micro-History. In: **Almanack**, Guarulhos, no 2, 2011, p. 52-65.

TUCUMÁN Arde Archives. Nr. 009 / 1968 / Argentina. In: Arte Util. Disponível em:<<https://www.arte-util.org/projects/tucuman-arde/>>. Acesso em: 28 jun. 2020.

TUCUMÁN ARDE! Arte e política na América Latina. 2019. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/artevera/tucuman-arde-arte-e-politica-na-america-latina/>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

TURNER, Victor. **From Ritual to Theatre** – The Human Seriousness of Play. New York-NY: PAJ Publications, 1982.

TURNER, Victor. **The Ritual Process** – Structure and Anti-structure. New York-NY: Cornell University Press, 1969.

TV UFBA - perfil - Juarez Paraíso. [Produzido por] TV UFBA, 5 mai. 2015. 1 vídeo (26min). Publicado pelo canal TV UFBA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4iiRLmj1nEA>>. Acesso em 10 jun. 2019.

VALENTIM, Rubem. **Sculpture**. São Paulo: Biennial Foundation, 1996.

VAREJÃO, Adriana. **Mapa de Lopo Homem II**. 2004. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4123/mapa-de-lopo-homem-ii>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

VAREJÃO, Adriana. **Tridimensional**. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio. 1998. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4909/lingua-com-padroao-sinuoso>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

VÁZQUEZ, Rolando; CONTRERAS Miriam Barreras. Aesthesis Decolonial y los tiempos relacionales: Entrevista a Rolando Vázquez. In: **Calle 14** – Revista de Investigación en el campo del arte, Bogotá, vol. 11, no 16, 2016, p. 76-93.

VIEIRA, Else Ribeiro Pires. Liberating Calibans – Reading of Antropofagia and Haroldo de Campos’ poetics of transcreation. In: BASSNETT, S; TRIVEDI, H. (Coords.). **Postcolonial Translation**. London: Routledge, 1999. p. 95-113.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A Inconsistência da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Cannibal Metaphysics** – For a Post-structural Anthropology. Minneapolis-MN: Univocal Publications, 2014.

WEISS, Rachel. **To and From Utopia in the New Cuban Art**. Minneapolis-MN: University of Minnesota Press, 2011.

WHITNEY Stories: Fred Wilson. [S.l.: s.n.], 12 dec. 2013. 1 vídeo (2min). Publicado pelo canal Whitney Museum of American Art. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PbJrB4kou24>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

WOLFE, Patrick. **Traces of History** – Elementary structures of Race. London: Verson, 2016.

ZOLLINGER, Carla. Museu de Arte Popular e Moderna do Unhão. In: **Revista Contorno 01**, Salvador, MAM-BA, 2014, p. 14-25.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Essai de Poétique Médiéval**. Paris: Édition Seuil, 1987.

APÊNDICES

A) Lista de Entrevistas

Curadores

Alejandra Muñoz, 28 mar. 2019, Salvador-Brasil.

Ana Pato, 25 out. 2018, São Paulo-Brasil.

Ayrson Heráclito, 22 nov. 2018, Cachoeira-Brasil.

Fernando Oliva, 23 out. 2018, São Paulo-Brasil.

José Eduardo Ferreira e Vilma Santos, 9 dez. 2018, Salvador-Brasil.

Marcelo Cunha, 6 set. 2018, Salvador-Brasil.

Tiago Sant'Ana, 12 set. 2018, Salvador-Brasil.

Artistas

Arthur Scovino, 5 jan.2019, São Paulo-Brasil.

Camila Sposati, 6 jan.2019, São Paulo-Brasil.

Ícaro Lira, 1 abr. 2019, via Skype.

Juraci Dórea, 17 mai. 2019, Feira de Santana-Brasil.

Maria Magdalena Campos-Pons, 29 jun. 2019, via Skype.

Lia Robatto, 26 mai. 2019, Salvador-Brasil.

Paulo Nazareth, 28 jun. 2019, via Skype.

Diretora Executiva

Luciana Muniz, 4 set. 2018, Salvador-Brasil.

Diretores de Arte

Dinha Ferreiro, 4 set. 2018, Salvador-Brasil.

Diretor Financeiro

Thiago Pelloni, 26 set. 2018, Salvador-Brasil.

Produtores

Fernanda Félix, 4 out. 2018, Salvador-Brasil.

Talyta Singer, 6 set. 2018, Salvador-Brasil.

Designers de Arte

Alberto Gonçalves, 21 ago. 2018, Salvador-Brasil.

Participação Geral

Ana Brandão, 6 set. 2018, Salvador-Brasil.

Bernardo Santos, 25 ago. 2018, Salvador-Brasil.

Bruno Rodrigues de Lima e Luiza Simões Pacheco, 9 dez. 2018, via Skype.

Fabício Silva de Brito e Manuela de Oliveira Santos Ribeiro, 21 ago. 2018, Salvador-Brasil.

Fátima Fróes, 7 set. 2018, Salvador-Brasil.

Felipe Dias Rego, 12 set. 2018, Salvador-Brasil.

Félix Toro, 20 ago. 2018, via Telefone.

Giltanei, 22 ago. 2018, Salvador-Brasil.

Ítala Herta, 4 abr. 2019, via Skype.

Laura Castro, 21 set. 2018, Salvador-Brasil.

Maria Ferreira, 5 out. 2018, Salvador-Brasil.

Renata Soutomaior, 19 ago. 2018, Salvador-Brasil.

Uriel, 26 dec 2018, Salvador-Brasil.

Secretário de Cultura

Antônio Albino Canelas Rubim <albino.rubim@gmail.com>, “Re: Projeto Bienal”, mensagem enviada à <paula.luciano@gmail.com>, 12 dec. 2018.

B) Estudos de Capa

Figura 48 – Caio Esgario, “Texturas Palimpsésticas 1”



Fonte: Arquivo da autora

Figura 49 – Caio Esgario, “Texturas Palimpsésticas 2”



Fonte – Arquivo da autora

Figura 50 – Caio Esgario, “Texturas Palimpsésticas 3”



Fonte: Arquivo da autora