

Ícaro Lira

Ícaro Lira, 1986, Fortaleza, Ceará.
Vive e Trabalha em Fortaleza-CE.

Artista Visual, Editor e Investigador, Estudou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (RJ) e Cinema e Vídeo na Casa Amarela-UFC (CE), Montagem e Edição de Som, pelo Instituto de Cinema Darcy Ribeiro (RJ) e recentemente participou do PIMASP, Programa Independente do Museu de Arte de São Paulo (SP).

Nos últimos anos, vem analisando as implicações e os desdobramentos de atos políticos e históricos da História Brasileira através de um trabalho documental, arquivista, arqueológico e de ficção. Suas exposições apresentam estruturas similares a pequenos “museus”, onde reúne diversos fragmentos esquecidos, produzindo um sistema de objetos que articula materiais artísticos e não-artísticos, e um conjunto de ações, não necessariamente confinadas a um objeto artístico, mas dispersas em exposições, livros, oficinas, debates, caminhadas, etc.

Em 2013 recebeu o Prêmio Honra ao Mérito Arte e Patrimônio do IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 2014 é convidado para a 3ª Bienal da Bahia com trabalho Desterro, Expedição Etnográfica de Ficção, em 2016 participa do Rumos Itaú Cultural como parte do projeto; Expedição catástrofe: por uma arqueologizada ignorância; e em 2017 foi selecionado para o 20º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil no SESC Pompéia em São Paulo-SP.

Realizou exposições individuais no Paço das Artes (SP), Oficina Cultural Oswald de Andrade (SP), Central Galeria (SP), Galeria IBEU (RJ), Centro Cultural Banco do Nordeste, Fortaleza (CE), SESC, Crato (CE) e Galeria Jaqueline Martins (SP). Participou de residências de arte no Brasil, América Latina e Europa entre elas do Capacete (RJ), Instituto Sacatar (BA), LA ENE (Buenos Aires, Argentina), Associazione Culturale M.T. Alves e Jimmie Durham (Nápoles, Itália), Cité internationale des arts (Paris, France) e Delfina Foundation (Londres, UK).

icaronglira@gmail.com

2019

Meta-Arquivo: 1964-1985: Espaço de Escuta e Leitura de Histórias da Ditadura. (Cur. Ana Pato) - Sesc Belenzinho, São Paulo/SP.



Crítica Radical, 2019. impressos, objetos e vídeo

Para o desenvolvimento de sua obra em *Meta-Arquivo*, Ícaro Lira mergulhou nos quase cinquenta anos de história do grupo cearense ainda ativo Crítica Radical. Debruçou-se sobre os arquivos e sobre a memória viva dos integrantes, para construir uma estrutura biográfica, com vídeo, fotos, recortes de jornais, cartazes, livros. O Crítica Radical (CR) formou-se em Fortaleza (CE), no final de 1973, quando a militante Rosa Fonseca sai do Presídio Feminino do Ceará, tendo sido anteriormente presa e torturada na sede da Polícia Federal, e se reúne com Jorge Paiva, que havia sido detido no Departamento de Ordem Política e Social (Deops) em São Paulo (SP), com Célia Zanetti, Maria Luiza Fontenele e outros militantes. O grupo tem um papel importante na fundação do Movimento Feminino pela Anistia, no início dos anos 1970, que será central para a lei de Anistia, em 1979. A partir da sua aprovação, várias integrantes do Movimento fundam a União das Mulheres Cearenses, ainda ativa, que luta contra a violência de gênero, o feminicídio, prestando solidariedade às vítimas de violência e suas famílias e tem uma nova concepção crítica teórica e prática ao feminismo tradicional. O CR também atuou na fundação da CUT, do Sindiute (Sindicato Único dos Trabalhadores em Educação do Ceará) e na reestruturação do Sindicato dos Metalúrgicos, tendo integrado suas direções por vários mandatos. Colaboram com a fundação do PT (Partido dos Trabalhadores) e, em 1985, Maria Luiza é eleita prefeita de Fortaleza, a primeira prefeita mulher do Brasil e do PT.

Após larga experiência dentro da política representativa tradicional, com a descoberta de uma abordagem inovadora da crítica ao capitalismo inspirada nos Grundrisse (rascunho de *O Capital*, de Karl Marx) o grupo passa, em meados dos anos 1990, a atuar em frentes sociais pelo fim do capitalismo, do dinheiro, da violência, da criminalização dos movimentos sociais, pelo não voto e pelo direito à memória e à verdade sobre torturas, mortes e desaparecimentos do período da Ditadura Civil Militar. Empenhados na implementação de uma experiência prática inovadora para a construção de uma sociedade pós-capitalista, em 2014 deram entrada num sítio em Cascavel, a 64 quilômetros de Fortaleza, por meio de doações e sorteios e criaram a comunidade Brotando a Emancipação, cujo objetivo é organizar um novo movimento social, que suplante o sistema patriarcal produtor de mercadorias para construir a sociedade da emancipação humana e ambiental.



<https://vimeo.com/356533174>



<https://artebrasileiros.com.br/arte/exposicoes/a-pratica-artistica-como-pratica-historiadora/>

2018

Frente de Trabalho. (Cur. Gabriel Bogossian) - Galeria Jaqueline Martins - São Paulo/SP.





“Frente de trabalho” foi o nome dado, em diferentes contextos e épocas, a políticas públicas que abordam o problema da força de trabalho ociosa. Instrumento frequentemente utilizado para combater o desemprego e os efeitos da seca, a organização de frentes de trabalho prevê a mobilização de trabalhadores para atuar de maneira temporária a serviço do Estado ao mesmo tempo em que, em alguns casos, participam de programas de qualificação profissional.

Sem seca ou Estado, a mobilização que se vê em *Frente de trabalho*, de Ícaro Lira, é de outra ordem. Anunciado desde a entrada como local de produção, o espaço expositivo é ocupado com obras de diferentes artistas e outras, próprias ou frutos de colaborações, realizadas a partir dos documentos e objetos acumulados pelo exercício coletor que é base das operações poéticas de Lira. Como nos textos *canteiros de obras* de Francis Ponge, onde a matéria poética é constituída pelas diversas tentativas de elaborá-la, se busca aqui, lançando mão de diferentes recursos, produzir uma reflexão em torno do trabalho e do trabalhar – esse gesto tão cotidiano quanto universal, sem deixar de lado questões relativas ao trabalho na arte e ao sistema que o sustenta e explora.

Dois desses recursos se destacam pela regularidade com que servem à composição do conjunto. O primeiro, a apropriação de conteúdos históricos como matéria da obra, impõe um gesto seletivo e reinterpretativo sobre um magma de documentos, objetos e publicações, como se fosse preciso organizar não só o pessimismo diante da história, mas os escombros aos pés do anjo. A aproximação entre materiais de diferentes períodos produz uma contra-história do trabalho, onde trabalhadores de épocas e ofícios distintos são postos em perspectiva e é possível notar analogias, recorrências e repetições, não só entre momentos diversos do passado, mas entre eles e nosso presente.

Postos lado a lado, os registros produzidos pelo modernismo paulistano, a produção de artistas contemporâneos e itens de *memorabilia* da ditadura civil-militar de 64, constroem um panorama a partir do qual contemplamos eventos que permanecem geralmente à sombra da memória e da história. Como nas frentes de trabalho referidas no título, é possível ouvir um amplo coro de vozes reunidas. A obra, aqui, é uma espécie de relatório de uma pesquisa em processo; ao se pensar como lugar de emergência do passado, funciona como porta para os conteúdos que, do lado dos nossos recalques históricos, retornam.

E se o recurso à história pretende elaborar um lugar para o trabalho de arte diante de um pacto social violento e traumático, como o brasileiro, que marca também nossas narrativas culturais, este processo não se dá exclusivamente no isolamento do estúdio ou dos arquivos em que se pesquisa, mas em diálogo com outras produções. Em *Frente de trabalho* ganha relevo o trabalho coletivo, que, para além da panorâmica histórica e das citações nominais – Juraci Dórea, Traplev e José Bezerra, entre outros –, é visível nos fragmentos da história do trabalho, nos documentos provenientes de diferentes arquivos e coleções e nos processos de composição e aperfeiçoamento dos objetos concebidos pelo design vernacular. A soma de braços e esforços presente na pesca, na construção, no preparo da goma de tapioca ou do couro, na pedreira, nos carregadores de piano, nos operários da fábrica, na ocupação do antigo hotel Cambridge e no trabalho de arte serve ao mesmo tempo como objeto de investigação e método poético. Como em um mutirão, é a valorização da dimensão coletiva e dialógica do trabalho que dá sentido à obra e à perspectiva que ela instaura.

Por último, cabe mencionar a presença de uma certa herança cinematográfica, evidente não só na citação aos irmãos Lumière ou no Filme *Frente*, mas também na maneira de estruturar as composições e articulá-las em uma sequência de significado. Considerados em conjunto, os elementos constituintes de *Frente de trabalho* parecem organizados pelo olhar de um diretor-artista, cuja subjetiva decupa em planos a posição dos objetos no espaço, se aproximando em zoom de alguns ou dispondo outros em profundidade, como elementos de um longo plano sequência. Como se reinventasse o processo de edição de um Filme, desmembrando e espacializando sua matéria prima, Lira modula diferentes pontos de vista e épocas e produz uma mescla singular entre poesia e história. Do seu interior, corpos reduzidos a ‘carne de trabalho’ e autores às margens do cânone falam novamente, emergindo do anonimato para armar uma vez mais sua singularidade e sua história.

Gabriel Bogossian (Rio de Janeiro, 1983) é curador adjunto da Associação Cultural Videobrasil. Como curador, realizou as exposições *Nada levarei quando morrer, aqueles que me devem cobrarei no inferno, Amanhã vai car tudo bem – Akram Zaatari e Cruzeiro do Sul*, entre outras. Realizou as traduções de *Americanismo e Fordismo*, de Antonio Gramsci, e *Caos Calmo*, de Sandro Veronese, além de projetos junto às editoras Rocco, Hedra e ao Festival Videobrasil.



<https://terremoto.mx/frente-de-trabalho/>



20o Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil.

SESC Pompéia. São Paulo/SP.

Curadoria Solange Farkas, Ana Pato, Beatriz Lemos, Diego Matos e João Laia.

Outubro de 2017 - Janeiro de 2018.



Museu do Estrangeiro.

Com a Colaboração de Akon Patrick (Haiti), Clarisse Mujinga (Congo), David Up Timber (Haiti), Hasan Zarif (Palestina), Isam Ahmad Issa (Palestina), Isadora Brant (Brasil), Kuta Ndumbu (Angola), Louides Charles (Haiti), Rawa Alsagheer (Palestina), Ryan Parker James (Haiti), Shambuyl Wetu (Congo), Sara Ajlyakin (Síria), Simon Fernandes (Brasil) e Satellite Musique (Haiti).

O avesso dos arquivos dos outros

Onde se encontram o comum e o estranho? Como combinar a perspectiva sócio-histórica da memória com a experiência singular e individual? É possível retomar fatos da história e, ao mesmo tempo, recusar a monumentalização do passado? Em *Museu do estrangeiro*, o artista Ícaro Lira interpela a narrativa histórica brasileira, em específico o debate sobre os fluxos migratórios no país, envolvendo uma multiplicidade de sujeitos, espaços e tempos em sua montagem poética de materiais coletados. Do latim *extraneus*, ou seja, “estranho, de fora”, o termo “estrangeiro” contempla na obra de Ícaro os inúmeros deslocamentos de pessoas vindas de origens distintas, desde a região nordeste do Brasil assim como regiões além-mar, como Palestina e Congo. Em construção desde 2015, o projeto teve sua última versão exposta no 20º Festival de Arte Contemporânea Videobrasil, realizado no Sesc Pompeia, em São Paulo, entre outubro de 2017 e janeiro deste ano. Na ocasião, além dos fragmentos das vidas migrantes reunidos por Ícaro - materializados em recortes de jornais, imagens, objetos pessoais, entre outros e dispostos em relação com publicações realizadas pelo artista, livros, documentos e vídeos, estão expostas também obras de artistas imigrantes e refugiados convidados a participarem dessa montagem, a saber: Alaa Kaseem, Alex André, Akon Patrick, Ana Pato, Beatriz Lemos, Carolina Câmara, Clarisse Mujinga, David Up Timber, Fernanda Taddei, Guilherme Falcão, Hasan Zarif, Isadora Brant, Ícaro Lira, Isam Ahmad Issa, Jennifer Anyuli, Khaled Qasem, Kuta Ndumbu, Lele Di Função, Louides Charles, Luiza Sigulem, Marcela Ignácio, Marta Mestre, Ryan Parker James, Rawa Alsagheer, Rose Satiko, Shambuyl Wetu, Soraya Misleh, Simon Fernandes, Satellite Musique, Sara Ajlyakin, Yannick Dellas e Yudi Rafael.

O que faz de um museu um museu? O que implica conter tal palavra no título da obra aqui em questão? Esse espaço que surge como uma instituição que, ao mesmo tempo em que coleciona objetos, também regula a produção dos discursos artísticos. Ícaro parece se valer da museologia para, em seguida, torcer esses códigos institucionais da arte. Em entrevista¹¹, ele afirma:

“O *Museu do Estrangeiro* é um arquivo fictício, pois não existe. O projeto surgiu como uma tentativa de discutir sobre certas comunidades de imigrantes de São Paulo que percebi que não participam do arquivo, vamos dizer, oficial da cidade. O Museu da Imigração, no Brás [bairro na capital paulista], (...) apresenta somente a imigração europeia e um pouco da japonesa. Mas todos os outros grupos, como os nordestinos, coreanos ou bolivianos, não estão representados no museu. Assim, o meu trabalho aparece como uma resposta a isso, através da criação de um arquivo fictício sobre essas outras migrações. (LIRA, 2017, p. 90)”

Tal como atua um curador, Ícaro convidou artistas e pesquisadores para construir juntos como seria esse “museu”. No lugar de uma obra, uma exposição dentro de uma exposição. Em *Mining the museum* (1992), Fred Wilson executou procedimento análogo ao operado por Ícaro em *Museu do Estrangeiro*. Na ocasião da exposição do projeto do artista norte-americano, lia-se na fachada do museu Maryland Historical Society, em Baltimore, nos Estados Unidos, que uma outra história estava sendo contada ali dentro. Enquanto isso, nas salas de exposição, Wilson havia desorganizado a narrativa histórica centrada na perspectiva branca ao introduzir instrumentos de tortura e aprisionamento de escravos negros na disposição museográfica. Ambos agem em desacordo com os sistemas de regulação de discurso sobre a história, rompendo com uma determinada ordem hegemônica que organiza e classifica o material colecionado em instituições que contam sobre os fatos do passado.

Em *Museu do Estrangeiro*, é possível notar a produção de uma historiografia pelas imagens, na qual o regime verbal encontra um novo modo de observar os fatos e conceber o saber, ou seja, é composto um pensamento por imagens. Em *Diante da dor dos outros*, livro presente na montagem de Ícaro, a escritora norte-americana Susan Sontag afirma: “Lembrar, cada vez mais, não é

recordar uma história, e sim ser capaz de evocar uma imagem.” (SONTAG, 2003, p.37). Essa história que se decompõe em imagens compreende o vestígio não como mera evidência ou prova, mas como imagem que retorna, algo que resta quando existe uma ausência. Enquanto o historicismo propõe uma imagem eterna do passado, o materialismo histórico, abordagem metodológica retomada pelo filósofo alemão Walter Benjamin e utilizada aqui para pensar a obra em questão, contempla os fatos no que eles oferecem como experiência única. Assim sendo, em *Museu do Estrangeiro* retoma-se os acontecimentos que são para cada presente um evento originário, a partir das inúmeras situações individuais ali expostas, como um convite a escavar o acúmulo de matéria da história.

Na vastidão do inventário produzido por Ícaro está implícito um olhar lançado aos objetos desprezados e aparentemente sem importância para a escrita da história oficial. Um olhar comprometido com os que foram um dia excluídos desse processo. O gesto de apanhar esses objetos é compreendido aqui como um protesto penetrante contra os hábitos positivistas da historiografia. Pedras, imagens e documentos não são apenas arrancados de seu contexto original, mas também inseridos dentro de uma nova ordem orientada pelo presente que demanda essa montagem. Diante do projeto de historiografia proposto por Walter Benjamin, calcado no colecionismo, surge a figura do trapeiro: o “catador” de papéis, trapos e sucatas da Paris do século XIX, cuja atividade se intensificou com a rápida industrialização e maquinação daquela sociedade. Segundo Benjamin, toda paixão faz fronteira com o caos, mas a de colecionar a faz com o caos das recordações (BENJAMIN, 2012, p.233). Para um historiador decididamente materialista como Benjamin, colecionar os restos oferece a textura do teor material das coisas, um jogo de tensão entre os pólos de ordem e desordem com os resíduos da cidade.

Em determinado momento do percurso pelo *Museu do Estrangeiro*, nos deparamos com um punhado de chaves penduradas na parede; ao lado delas se encontra uma série de fotos pessoais: crianças na praia, uma estrada desconhecida, noivos se casando; abaixo, uma caixinha de madeira fechada; mais adiante, um saquinho com instruções para usar um colete salva-vidas. São vidas anônimas que se tornam visíveis nesses objetos um dia descartados e re-encantados na montagem de Ícaro, que atua aqui como um trapeiro que vasculha os vestígios dessas existências migrantes. As crianças e os velhos que, munidos de uma cesta, um gancho e talvez uma lanterna, recolhiam os restos do dia que havia passado na capital francesa do século XIX apresentam os fragmentos do real daquele tempo e espaço. Em outras palavras: “É pouca coisa Paris vista no cesto do trapeiro... E dizer que tenho toda Paris, ali, naquele balaio...” (PYAT apud BENJAMIN, 2009, p.427)

A figura do trapeiro fascinou a sua época e, em específico, o poeta Charles Baudelaire, personalidade emblemática da modernidade, por dar ouvidos às narrativas dos oprimidos e dar cara à atividade do *flâneur* na cidade. Benjamin dedicou muitas linhas ao trabalho do poeta e, segundo ele, não existia espaço para os “que passam a vida toda nos limites da sociedade e da cidade grande” (BENJAMIN, 1985, p. 103) antes da literatura de Baudelaire. Sobre isso, afirma o poeta:

“A maioria dos poetas que trataram de assuntos realmente modernos contentou-se com temas estereotipados, oficiais - esses poetas preocuparam-se com as nossas vitórias e com o nosso heroísmo político. (...) E apesar disso tudo, há temas da vida privada que são muito mais heróicos. O espetáculo da vida mundana e de milhares de existências desordenadas que vivem nos subterrâneos de uma cidade grande - dos criminosos e das prostitutas - a *Gazette des Tribunaux* e o *Moniteur* [periódicos da época] provam que apenas precisamos abrir os olhos para reconhecer o heroísmo que nos é peculiar. (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1985, p.102)”

Trapeiro ou poeta: segundo Baudelaire, o lixo importa aos dois. O mesmo passo que confere o trapeiro ao percorrer as ruas, que “para no seu percurso, lendo, selecionando e catando o lixo que encontra” (BENJAMIN, 1985, p.104), é o passo do poeta que erra pela cidade procurando restos de rimas. Na historiografia-montagem de *Museu do Estrangeiro*, a mesma busca por rimas se apresenta, mas aqui nos encontros e desencontros entre os materiais ali dispostos. Em entrevista, Ícaro comenta: “A seleção dos materiais tem um recorte com uma diretriz, uma tomada de opinião sobre o assunto”. Uma possibilidade de escrita da história que passa pela operação de *citar* a história. Contudo, Ícaro não exerce apenas a posição de copista, mas também se coloca como comentarista. Os gestos de mexer e remexer nos materiais, definir critérios de separação e aproximação, organizar e desorganizar os objetos na montagem inscreve um comentário sobre eles, que os transforma politicamente. A respeito dessa atuação, Benjamin sintetiza: “Ser dialético significa ter o vento da história nas velas. As velas são os conceitos. Porém, não basta dispor das velas. O decisivo é a arte de posicioná-las.” (BENJAMIN, 2009, p.515).

As técnicas de deslocamento e incorporação estão presentes nas obras de arte desde a elaboração das propostas de *ready-made*, de Marcel Duchamp. Nesse momento, os signos não mais se fixavam objetivamente com um significado, uma vez que eram colocadas em destaque as inúmeras possibilidades subjetivas de significação. Em *Museu do Estrangeiro*, soma-se às significações do lugar original dos signos as sobreposições de outros significados que surgem a partir dos choques e estranhamentos da montagem, ao inserir os objetos dentro de uma nova ordem que conecta diferentes agoras. Segundo Benjamin, o conceito fundamental do materialismo histórico não é o progresso, e sim a atualização (BENJAMIN, 2009, p.502). Dessa forma, a história não é compreendida como uma continuidade cronológica dos fenômenos, sendo assumida, assim, uma noção anacrônica do devir histórico. No livro *Passagens*, Walter Benjamin afirma:

“A historiografia materialista não escolhe aleatoriamente seus objetos. Ela não os toma, e sim os arranca, por uma explosão, do curso da história.” (BENJAMIN, 2009, p.517) Assim sendo, a transformação crítica do presente em *Museu do Estrangeiro*, que pressupõe o movimento de atualização dos eventos ocorridos, advém do desvio dos materiais do cotidiano para o espaço da arte, expondo a multiplicidade de imagens e tempos contida nos objetos. O gesto do atualizador não hesita em cortar e recortar o seu objeto de estudo, gerando contrastes dialéticos, que expõem um diagnóstico sobre o presente e, a partir deles, “recria-se sempre a vida de novo.” (BENJAMIN, 2009, p.501)

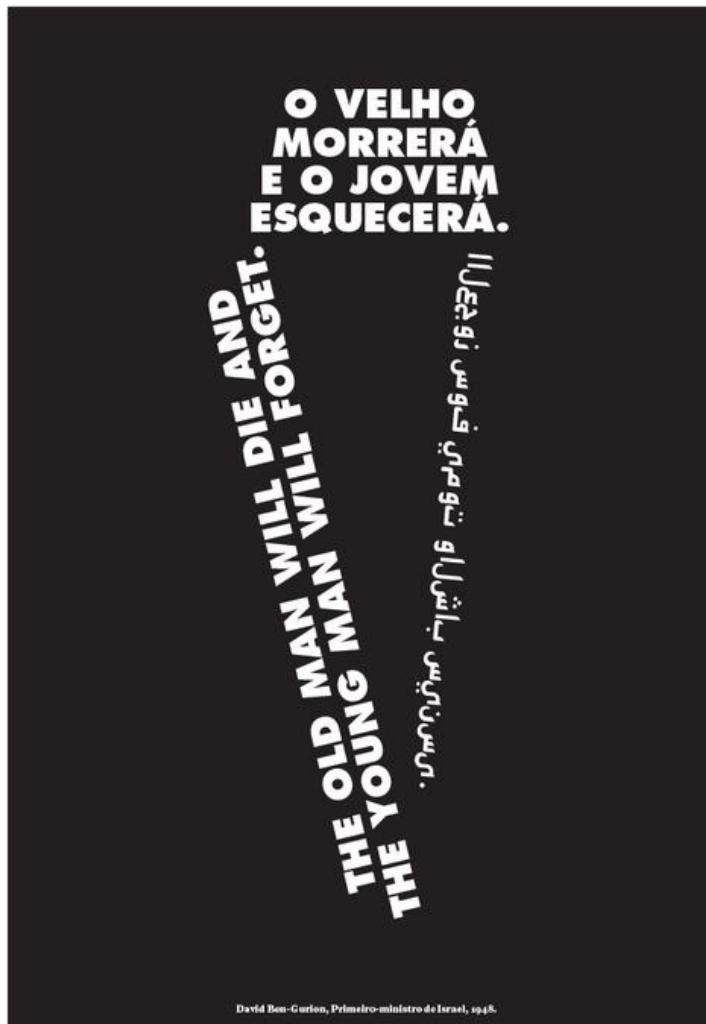
Na tensão entre aparecer e desaparecer encontra-se um item emblemático na montagem de *Museu do Estrangeiro*: um álbum de retratos sem retratos, uma coleção de ausências e expectativas sobre essas imagens. Quem figurava nessas imagens que hoje se resumem a informações de local e data? O que permanece nos rastros deixados pela cola que unia papel e fotografia? Quais narrativas se materializaram nessas imagens, uma vez que sabemos que “o que se sabe que em breve não mais se terá diante de si torna-se imagem” (BENJAMIN, 1985, p.110)? Torna-se inevitável a aproximação com o trabalho de Jorge Macchi. Em *Monoblock* (2003), o artista argentino nos convida a experimentar a ausência na seção de obituário em jornais. O trabalho da perda que marca todo objeto é a condição de produção poética nas obras aqui em questão. Não se trata de uma perda imobilizante, mas um movimento de criação variada de sentido. Cito Georges Didi-Huberman: “Para saber, é preciso imaginar.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 15).

Museu do Estrangeiro é uma obra em movimento: nasceu como processo, projeto em construção constante. Se o passado não pode ser fixado, como uma imagem embalsamada, uma obra que pretende examinar os acontecimentos carrega a condição do passageiro e age evitando uma visibilidade totalizadora e cristalizada. A respeito dessa forma transitória, Ícaro comenta: “Muitos trabalhos são realizados mesmo durante o processo de montagem, que não tem um ponto final (...). Essa montagem é contínua, assim como a pesquisa é contínua, por isso os trabalhos vão se modificando também.(...) Ou seja, a ideia é que ele não acabe.” (LIRA, 2017, p.92). Desmontar para remontar *Museu do Estrangeiro*. Seguimos atentos, então, aos novos projetos de Ícaro.

Eduarda Kuhnert. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), e desenvolve pesquisa sobre a apropriação de documentos de arquivos na arte contemporânea. Formada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com habilitação em Jornalismo. Realizou programa de intercâmbio acadêmico na Berlin University of Arts (UdK) em 2013. É co-editora e co-fundadora da Revista Beira.



Instalação de Shambuyl Wetu em Museu do Estrangeiro - Sesc Pompeia, São Paulo (2017)



**QUEREMOS
UM HAITI
LIVRE!
NOUS
VOULONS
UN HAITI
LIBRE!
NOU
YON VLE
GRATIS
AYITI!**

<https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-poetica-dos-desvios-na-montagem-visual-de-icaro-lira-entrevista>

Expedição Catástrofe. por uma arqueologia da ignorância.

Rumos Itaú Cultural.

2016 - 2017.

_____ ponto 1 - Teixeira de Freitas/BA. Ocupação UFSB. BR-101 KM 832 Acampamento MST Jaci Rocha - Prado/ BA. Escola Popular de Agroecologia e Agroresta Egídio Brunetto. Escola Municipal Anderson Franca. _____ ponto 2 - Helvécia/BA. Comunidade Quilombola. Escola Quilombola, E.M.E.F João Martins Peixoto. Córrego do Bacalhau. _____ ponto 3 - Caravelas/BA. BR 418, Vila dos O ciais. Reserva Extrativista de Cassurubá. Escola. Municipal. Menino Jesus. _____ ponto 4 - Cumuruxatiba/BA. Colégio Estadual Indígena Kijetxawe Zabelê. Aldeias Tibá, Cahy, Pequi e Dois Irmãos. _____ ponto 5 - Porto Seguro/BA. Colegio Estadual Indígena Coroa Vermelha, Santa Cruz Cabrália. Escola Indígena Pataxó - Aldeia Velha, Arraial D'ajuda. _____



<https://expedicaocatastrofeblog.wordpress.com/>

A **Expedição catástrofe: por uma arqueologia da ignorância** traz no próprio título a perspectiva de saturar, satirizar e ficcionalizar procedimentos estritamente institucionais e peritos e deslocá-los no campo da criação, torção e invenção de outros regimes de visibilidade. Este projeto reverbera pressupostos investigativos das **expedições artísticas e científicas** que se disseminaram no Brasil a partir do século XIX, em que pintores, gravuristas, botânicos, zoólogos, entomólogos, naturalistas e biólogos compunham missões desbravadoras do Brasil colônia. Nestas alguns artistas como Debret e Rugendas (*Viagem Pitoresca e Histórica do Brasil*, de 1834); Nicolas Taunay (*Paisagem do Brasil*); August de Saint-Hilaire (*Voyages dans l'Intérieur du Brésil*); entre outros projetaram internacionalmente aspectos da fauna, flora, geografia e vida social do Brasil.

O quadro delineado por 32,5 mil escolas rurais fechadas em 10 anos passou a figurar um vasto parque arqueológico disperso no território nacional povoado de ruínas espaciais. **Escolas – casebres, escolas-desertos, escolas-ermos**; coberturas, paredes e fundações em desmoronamento; ervas daninhas invasoras de equipamentos públicos; quadros negros silenciosos; mobiliários pernetas, esfacelados. **Ecossistema do vazio aberto pelas políticas públicas de educação, agricultura e urbanização.**

Refletir sobre esse quadro suscita problematizações mais profundas que extrapolam a geografia remota dessas escolas desertificadas e fechadas. Escancaram dimensões fundantes do sentido de educação, cultura, rural e urbano, que em articulação testemunham sobremaneira um retrato panorâmico do Brasil. O pretexto estético-político aqui apresentado viabiliza processos de formação e crítica de artistas visuais, educadores, gestores públicos, entre outros. Tanto a expedição, quanto a exposição e a publicação configuram plataformas de experimentação e de atravessamentos entre as linguagens artísticas e outras áreas do conhecimento, tais como educação, geografia, ciência política e ciências agrárias. Um projeto cuja tentativa é estabelecer uma evidência e paralelo com as missões artísticas e científicas do Brasil colônia, engajadas com processos de conquista, domínio e captura do próprio território brasileiro, que passa pela produção de conhecimento para viabilizá-los.

No caso da **Expedição catástrofe: por uma arqueologia da ignorância**, viabilizar o acesso a tais bens culturais relegados à inoperância, à inutilidade, à invisibilidade, por fim, à própria destruição e desaparecimento, evoca uma perspectiva de descolonização da própria dimensão rural deste país. Trata-se de uma contraposição aos regimes de visibilidade hegemônicos substancialmente consolidados pelo axioma da modernidade, que por sua vez passa pela negação do rural. Criar outro regime de visibilidade deste parque arqueológico pressupõe um posicionamento político interessado em evidenciar a **agonia dos desígnios da modernidade** e suas territorialidades constitutivas.



O Censo Escolar registrou o fechamento de 60.065 escolas rurais no período de 1995 a 2016. Ler os nomes das escolas fechadas cartografadas em todo o território rural brasileiro é ressuscitar estatísticas de um arquivo morto e mudo. É sobrepor datas, pessoas, homenagens e imagens ao dado estatístico estátil. A primeira ação de leitura desses dados foi iniciada em Goiânia às 10:37 do dia 1º de setembro de 2017 e finalizada 24 horas depois. Os dados haviam sido impressos em formulários contínuos e foram lidos por voluntários sentados em frente a um microfone. Chamamos a ação de Torre de Transmissão, montada em um pasto da Universidade Federal de Goiás e transmitida ao vivo. No enquadramento se via uma cadeira, o microfone, as pilhas de formulário e uma arquiabancada ao longe, na qual esperávamos pelo revezamento da leitura. Ao folhearem os formulários, os leitores transformavam o seu volume compacto em um conjunto informe disperso no pasto, à mercê dos gestos de leitura, da voracidade das vacas e da velocidade do vento. O tempo de leitura foi incapaz de completar a totalidade dos dados.

EXPEDIÇÃO CATÁSTROFE POR UMA ARQUEOLOGIA DA IGNORÂNCIA cataloga, na ordem alfabética dos municípios, os nomes das escolas rurais desativadas. Aquela ação de leitura no pasto, premente e incompleta, torna-se portátil e múltipla nas mãos de novos leitores em contextos imprevistos. Este é um livro para ser lido em voz alta.

2016

Residência Artística Cambridge.

Ocupação Hotel Cambridge (MSTC), São Paulo/SP.

<https://cargocollective.com/rescambridge>



A **Residência Artística Cambridge** foi um projeto voltado ao desenvolvimento de propostas artísticas e culturais na Ocupação Hotel Cambridge, situada na região central da cidade de São Paulo, entre março de 2016 e janeiro de 2017.

Trata-se de um programa de residências com ênfase em práticas colaborativas, desenvolvidas em diálogo com a comunidade local e com parceiros, cuja pesquisa se relaciona com assuntos ligados ao cotidiano da ocupação, sua história e seus modos de inscrição e atuação nas dinâmicas da cidade.

O projeto surge da parceria entre os curadores Juliana Caffé e Yudi Rafael com o intuito de articular pesquisas e atividades no contexto da ocupação. Para tanto, a dupla curatorial convidou quatro artistas e um escritor para realizar quatro residências de 3 meses cada uma, Ícaro Lira, Jaime Lauriano e Raphael Escobar, Virgínia de Medeiros, e Julián Fuks. A partir da residência do artista Ícaro Lira, também passou a integrar o projeto como curador convidado o antropólogo Alex Flynn.

Durante o período de trabalho de cada residente o programa prevê a realização de uma série de atividades públicas nas áreas comuns do edifício, e um projeto editorial, desenvolvido junto com a curadoria e interlocutores convidados, a ser lançado e distribuído gratuitamente no local.



<https://vimeo.com/263354366>

ATENÇÃO - INFORMES

"SEM LUTA NÃO HÁ CONQUISTA."

~~~~~

"QUEM NÃO LUTA, TÁ MORTO."

~~~~~

M.S.T.C. A LUTA É PRA VALER."

DA QUINTA PLENÁRIA GERAL M.S.T.C.

LOCAL - AV. SÃO JOÃO Nº 1495

2015

Museu do Estrangeiro. (Cur de Marta Mestre) Oficina Cultural Oswald de Andrade. São Paulo/SP.



“Fabiano olhava a catinga amarela, onde as folhas secas pulverizavam, trituradas pelos redemoinhos e os garranchos se torciam, negros, torrados. (...). Mas, quando a fazenda se despovoou viu que tudo estava perdido, combinou a viagem com a mulher, matou o bezerro morrinhento que possuíam, salgou a carne, largou-se com a família, sem se despedir do amo. Não poderiam nunca liquidar aquela dívida exagerada. Só lhe restava jogar-se no mundo como um negro fugido”

Graciliano Ramos, Vidas Secas.

SP: Record, 1979 (pág. 16); original de 1938.





Um Museu no Bom Retiro

JUVENTUDE EM MARCHA

Muitos são os caminhos possíveis para começar a falar do “Museu do Estrangeiro” de Ícaro Lira, projeto que, à semelhança de grande parte dos seus trabalhos, combina formas de conhecimento temporalmente distintas e politicamente contraditórias, tem a potência remissiva da enciclopédia e a deriva da montagem surrealista, um work in progress que articula ao longo do tempo vários tipos de agenciamentos de pessoas, objetos, e afetos.

Começo então pelo caminho que julgo mais fácil para falar deste “museu”, e que tem a ver com um episódio do meu encontro com Ícaro. É um episódio totalmente mundano e à partida sem grande interesse, mas que tangencia a “problemática” formação cultural e identitária no Brasil, essa espécie de encruzilhada civilizacional que aqui se vive. É sobre ela que espero conseguir falar um pouco ao longo deste texto.

Mas vamos primeiro ao episódio. Quando em 2010 eu cheguei ao Rio de Janeiro para morar estava em cartaz “Juventude em Marcha”, um filme do realizador português Pedro Costa. Talvez por ainda estar muito desatenta sobre a programação cultural da cidade, Ícaro chamou-me gentilmente a atenção sobre o Filme e enviou-me as coordenadas: “Se você chegar cedo pode ser que consiga pegar uma senha”. “É a primeira mostra dele no Brasil, e vai encher...”.

Aconteceu, porém, que não consegui chegar a tempo para pegar a senha, que a fila era grande demais para esperar uma vaga, e que acabei por ver o filme muito mais tarde em dvd.

“Juventude em Marcha” conta, na forma de uma quase saga, a história do caboverdiano Ventura num subúrbio de Lisboa. Através dele é narrada a vida dos que vieram das antigas colónias africanas “para trabalhar nos canteiros de obras portuguesas; dos que perderam a família, a saúde, por vezes a vida; dos que se amontoaram nos casebres dos subúrbios antes de serem mandados para moradias novas, mais claras, mais modernas e nem por isso mais habitáveis”[1]. Ao contrário da maioria dos Filmes sobre emigração, em “Juventude em Marcha” não existe moral nem preocupação explicativa. Não nos coloca a favor de uns em detrimento de outros, o que não quer dizer que não vincule uma “política” onde corpos daqui e de outros lugares circulam intensamente dentro de um paradoxal constrangimento à sua mobilidade e um desenraizamento relativamente à “grande” história europeia. Em “Juventude em Marcha” fala-se da descolonização portugue- sa em África e de um Portugal pós-adesão à União Europeia, mas tudo nele tem a ver com a história do Brasil e do mundo que habitamos hoje.

O que gostaria de reter deste episódio é que ele significa mais que o anúncio da minha amizade com Ícaro naquele momento em que eu acabava de chegar ao Rio. Ao falarmos de Ventura e dos personagens imperfeitamente absorvidas pelo convívio social ou nada tocadas por ele, estávamos a falar de nós mesmos: ambos estrangeiros naquela cidade, ambos migrantes, “ Filhos” de colonizadores portugueses e retirantes nordestinos, diante de futuros que esperamos, de diversas maneiras, vir a ser cada vez mais “mestiços”.

UM MUSEU QUE NÃO É

Qual o sentido de apresentar um “Museu do Estrangeiro”? Como falar de estrangeiros em São Paulo e no Brasil partindo de uma forma já antiga – o museu? Qual o interesse em fixar num “arquivo” fechado o que é de natureza aberta, coletiva e desterritorializada?

A história da arte do século XX e XXI está cheia de exemplos de artistas que fizeram uso do “arquivo”, do “museu”, da “enciclopédia” e da “biblioteca” e que, com maior ou menor grau de ironia e crítica, criaram um campo de embate e discussão sobre a história e a memória, a ficção e a não ficção, a participação do público.

De Marcel Duchamp com *Boîte en valise*, (1935-40), o museu portátil das reproduções dos seus trabalhos que ironizava a ideia de autenticidade, até Jean-Yves Jouannais, herdeiro de Filiou e Broothaers que, desde 2008, se consagra a um único projeto em constante processo com o público (*L'Encyclopédie des Guerres*), muitos são os artistas que procuraram enfrentar as instituições através dos seus próprios formatos ou, como diria Marx, “derreter os sólidos” da tradição e os nexos habituais entre discursos, imagens e “restos” da história individual e coletiva.

Diferentemente do caso europeu, a descompassada e conflituante relação com a memória e a história no Brasil, teorizada por intelectuais como P. E. Sales Gomes e A. Cândido entre vários outros, gerou diferenças na resposta dos artistas face às instituições. O curador e crítico Guy Brett chama a atenção para uma paradoxal persistência dos formatos “caixa” e “livro”, especialmente nos anos 60 e 70, momento de intenso enfrentamento político e abertura para a vida. Um non- sense? Respondendo a esta contradição dos formatos contidos em tempos de disputa, Guy Brett escreve: “Talvez estivessem atraídos [os artistas] pela própria razão do paradoxo envolvido, pela ironia a ser extraída do abismo entre o vazio calmo e maneável da página ou receptáculo, facilmente ao alcance da mão, e a incontrolável realidade circundante, seja ela o cosmos, a natureza ou a cidade”[2]. Voltando ao “Museu do Estrangeiro” que também se serve de

formas fechadas e instituições falidas julgo porém que o “paradoxo” de que Brett fala, se desloca para novos campos. Hoje as caixas não são mais fechadas, e os livros não nos oferecem o manejável da página. Vivemos num regime de visibilidade excessiva em que a arte tem de aceitar ser a superfície que acolha a cisão dos corpos e das coisas.

A cisão de Lira, julgo, está no caráter “instável” das suas propostas onde nada é fixo. Ameaçam a forma e a estabilização. Colocam questões importantes à sobrevida das suas instalações na economia da arte (galerias, colecionadores, museus). Não parecem importar-se com isso. E de que maneira estas questões são colocadas?

O espaço que está destinado ao “Museu do Estrangeiro” não são as salas de exposições regulares da Oficina Cultural Oswald de Andrade, mas um casinhoto sem sinalização nos “fundos”, que parece uma área de serviço para guardar materiais de limpeza ou mobiliário velho. Sem quaisquer característica de “museu”: segurança, cuidados de conservação, controle de humidade e luz. Uma vez dentro deste espaço, e assim como em muitos dos projetos de Lira, o nosso olhar é guiado sem roteiro e sem narrativa de apresentação[3]. Vagueia por entre recortes de jornal sobre as diferentes vagas de imigrantes no país, revistas “ilégíveis” de coreanos, chineses e japoneses, alguns exemplares da revista “Travessia” que abordam a migração como objeto de estudo académico, e ainda por textos que o artista leu, como “Écorces” de Didi-Huberman. Excertos da Lei Brasileira do Imigrante escritos à mão nas paredes, áudios com ruídos da cidade e testemunhos de imigrantes com os quais Ícaro convive[4], e alguns trabalhos seus mais antigos formam o conjunto deste “Museu”, para além da oficina de fanzine, da publicação, e dos debates que acontecem ao longo do projeto.

Ao contrário das obras que circulam nos espaços destinados à arte, o traço distintivo dos projetos de Lira é que os “objetos” já existem num contexto amplo de circulação e mobilidade, e sua operação “artística” está no deslocamento e no rearranjo destes com vista a criar um novo sistema de relações. Um gesto que não procura fixar (a forma, a narrativa, o significado) e que, por isso mesmo, “perde” para arte para “ganhar” para a vida e os seus vários contextos sociais, políticos ou económicos.

Assim sendo, as viagens são momentos fundamentais para reforçar o sentido transitório e casuístico dos seus projetos. Das deambulações pela cidade (ou pelo sertão brasileiro calcorreado nos últimos anos) Ícaro traz-nos objetos, fragmentos e pedaços de discursos que, camada por camada, nos remetem a uma arqueologia completamente amadora e peripatética. Os áudios disponíveis para escuta na exposição são disso também exemplo: uma seleção pouco criteriosa de “testemunhos” de imigrantes com os quais Ícaro convive no Bom Retiro, na Sé, e no Brás. Pouco criteriosa porque não interessa a “amostragem” de uma população específica com vista a obter um conjunto de conclusões válidas sobre a “questão” da imigração. Não se trata de uma reportagem jornalística, nem de uma tese de etnografia contemporânea apesar de, enquanto pesquisa, se servir dos utensílios destas disciplinas.

No entusiasmo de Ícaro Lira face ao seu campo de pesquisa há qualquer coisa que lembra James Agee e Walker Evans quando, jovens, na década de 30, optaram em conviver com famílias de meeiros quase miseráveis do Alabama para mais dignamente fazerem uma reportagem sobre as condições de vida dos lavradores pobres brancos no sul dos Estados Unidos. Um mesmo tipo de aproximação ao “objeto” e que é quase um querer “devir” a realidade que se tem pela frente, mesmo que sofrível e contraditória, juntando a voz singular a todas as vozes, usando a mesma língua sem que se note qualquer mudança de plano entre o artista e aqueles que tem pela frente. As ideias de registo, de coleta e de montagem dão, portanto, certa estrutura e certa densidade ao arranjo do espaço de exposição que resulta de um processo de arrumação lento e meditativo. Dos objetos circula uma energia que vai passando de uns para os outros, cada vez mais depurada e filtrada, como num processo alquímico onde se busca um murmúrio fantasmático da história e da vida por via dos seus fragmentos, extratos e pó. Como nos diz Ícaro e de certa forma sintetizando a sua prática: “Eu sinto necessidade de que as coisas aconteçam de forma decantada e aos poucos. Normalmente demoro semanas ou mesmo meses para as coisas irem tomando um resultado final”[5].

REACOMODAR OS DESACOMODADOS

Planejar e montar o projeto “Museu do Estrangeiro” é uma maneira de percorrer aproximadamente cinco séculos de perguntas sobre o racismo e a sociedade brasileira. E também uma forma de indagar, em pleno século XXI, sobre a “problemática” formação cultural e identitária no Brasil, que mencionamos no início deste texto. Os episódios estão aí para quem quiser ver e tirar algumas conclusões. Acontecimentos tão recentes e tão díspares como os movimentos de moradores dos bairros do Leblon ou de Higienópolis contra a abertura do metro, as remoções da Copa e das Olimpíadas, o caso do rapaz negro amarrado a um poste (em nome da justiça!) no Rio, as grades nos prédios dos bairros de classe alta, as declarações do bispo Edir Macedo aos seus fiéis evangélicos (mais de 22% da população brasileira) contra o matrimônio interracial, a exortação ao retorno da ditadura militar nas manifestações de 15 de Março, ou a escravidão contemporânea infligida aos haitianos, “etc...etc...”, fazem-nos entender que o Brasil é um país cheio de medos. E por isso a difícil superação das barreiras e segregações sociais que vigoram desde a colonização portuguesa.

A separação entre “nós” e “eles” é uma marca constitutiva da história brasileira e de outras histórias nacionais. O “nós” do credo nacionalista espia aqueles que são diferentes do “nós”. E os espia a partir dos seus traços e características diferenciadoras que são prova e fonte de uma estranheza que não admite conciliação. “Estrangeiros” são, portanto, todos que não o “nós”. São o negro, o pobre, o homossexual, o índio, etc. espiado nas suas diferenças raciais que, como nos diz Foucault, são a condição para a aceitação da anulação e invisibilidade. A arte nunca esteve fora deste procedimento do “nós” e do “eles”. É um poderoso canal de transmissão e de sobrevivências capaz, para o bem e para o mal, de perpetuar formas de exclusão, como também de transformação. Tendo consciência destas possibilidades, Ícaro Lira convida-nos a adentrar no seu “Museu do Estrangeiro” não só através do cruzamento do discurso mediático, do discurso científico, do discurso do Estado presentes no arranjo no espaço de recortes de jornais, publicações e livros, legislação, como também do próprio discurso da arte. A imagem que serve de convite ao “Museu do Estrangeiro” é um exemplar da pintura acadêmica idealista e ilustra as teorias do branqueamento, discutidas e praticadas no Brasil desde o início do século XIX até à ditadura de Vargas[6]: “A Redenção de Cam” (1895) do espanhol Modesto Brocos y Gómez[7].

Muito sumariamente[8], “A Redenção de Cam” configura a ideia de que o branqueamento da população brasileira se daria em três gerações: da avó negra, descenderia um casal mulato que conceberia um filho branco. A pintura (um quase presépio dos trópicos) serviu de ilustração das teses de João Batista de Lacerda, médico, antropólogo e diretor do Museu Nacional, apresentadas no I Congresso Internacional das Raças em Londres (1911), sobre a real possibilidade de alcançar o branqueamento da raça negra no Brasil.

O contexto nacional era o de um discurso da elite brasileira (políticos e cientistas) que queria mudanças económicas, e a ideia do branqueamento servia como uma saída ideológica para este momento crítico de transformações na política e na economia. Vai igualmente servir para, uma vez abolida a escravidão em 1888, se promover uma grande campanha de “importação” de mão-de-obra branca europeia[9] – o que teve como “efeito colateral” a “marginalização” (“não-integração”) dos negros na nova sociedade de classes que estava surgindo nos centros urbanos do país. Racismo e migração estão em evidencia em “A Redenção de Cam”, e as suas intrincadas relações prosseguem em “Museu do Estrangeiro”. A diferença é que enquanto a pintura de Brocos y Gómez “oferece uma maneira de ver um assunto”[10] que é preconceituosa, o projeto de Lira, pelas razões que temos vimos a citar, não ilustra uma tese, mas sim abre as imagens às suas imprevisibilidades, atua na instabilidade da história, e desarruma os corpos e os volumes estáticos da Pintura.

São dois regimes de visibilidade distintos sobre as lutas de representação social, e duas formas distintas de mobilizar o espectador diante das imagens. Como diz Lira: “não tenho interesse em produzir um objeto final, fechado, e quero que todas estas ações do Museu do Estrangeiro reverberem um pouco mais do que simplesmente esta fotografia, aquela caixa, ou aquele áudio. Talvez a expansão cause a situação de não atingir nada. Não sei. Talvez eu tenha esse papel de desacomodar aquilo que está acomodado”[11].

Esgotadas as formas que inventamos para entender acontecimentos tão marcantes e traumáticos quanto o transporte forçado de milhões de escravos durante o Império, ou as formas quotidianas de separação social e racial no Brasil, talvez tenhamos que nos voltar para as pedras (que Ícaro sempre pousa em cima de livros), para o pó (que vai cobrindo as suas montagens), e para os minúsculos detalhes que nos olham, que nos olham.

Marta Mestre é curadora, pesquisadora e crítica de arte. Trabalha há mais de dez anos em curadoria, edição, crítica, docência, entre outros, em Portugal e no Brasil. Licenciada em História da Arte pela Universidade de Lisboa e com mestrado em Cultura e Comunicação/Museologia pela Université d'Avignon (França), foi curadora do Instituto Inhotim, Minas Gerais (2016-2017), curadora-assistente do Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro (2010-2015), curadora-convidada e professora da Escola de Artes Visuais Parque Lage, Rio de Janeiro, 2016. Regularmente escreve ensaios para instituições e museus e participa de júris de premiação em artes visuais.





2014.

Desterro, Expedição Etnográfica de Ficção. 3a Bienal da Bahia, Salvador-BA.

Projeto de Ícaro Lira

com colaboração de Ana Pato, Ana Luisa Lima, Beatriz Lemos, Clara Domingas, Francine Jallageas, Lucas Sargentelli, Laura Castro, Manoel Silvestre Friques, Pedro França, Paulo Miyada, Paulo Nazareth, Paula Borghi e Sofia Caesar.



“Uma vez erguida, nenhuma ponte pode deixar de ser ponte sem desabar” Franz Kafka

Elege-se aqui quatro imagens de Os Sertões, de Euclides da Cunha, que servem de provocações ao novo trabalho de Ícaro Lira. A estratégia subjacente à empreitada parte de uma inversão de valor destas guras de linguagem utilizadas pelo engenheiro para descrever o sertão brasileiro. Sendo assim, retoma-se algumas metáforas euclidianas a fim de potencializá-las poeticamente – tal movimento suscita desafios com os quais, na minha opinião, o artista cearense deverá lidar.

Dentre as atribuições profissionais de Euclides da Cunha, encontra-se uma sugestiva, a de construtor de pontes. Talvez a mais famosa seja aquela sobre o Rio Pardo, no interior de São Paulo, cujo projeto de reconstrução foi, em 1898, paralelo ao término da escrita de “Os Sertões”. O engenheiro, no entanto, não construiu apenas pontes concretas, mas também estruturas discursivas e enquadramentos historiográficos. Pontes, a bem dizer, que, a despeito de não serem físicas, resistem ao tempo tanto quanto aquelas. Os recursos empregados para tal liam-se a um projeto civilizatório positivista no qual impera uma abordagem determinista. Ora, se o autor é capaz de construir uma ponte histórica daquele que é um dos eventos mais marcantes do processo identitário brasileiro, esta ponte – partindo da barbárie rumo à civilização – é incapaz de suportar a complexidade das transformações culturais contemporâneas.

A falência da razão iluminista manifesta nos horrores do Holocausto, dos neocolonialismos, do apartheid e de outras guerras e manifestações mais recentes obrigou a ponte progressista a ruir. Isto é, em Euclides da Cunha, se o conflito ainda poderia pressupor a ilusão de uma civilização ideal, em progresso, (não esqueçamos o que está escrito em nossa bandeira nacional), a mesma opção só poderia ser atestada atualmente à custa de uma total ausência de sensibilidade e de uma cegueira (ana)crônica. Não é possível elaborar uma história-literatura como zera Euclides da Cunha.

Se o discurso histórico não está mais a serviço de um projeto civilizatório, a que ele estaria vinculado? Para tentar responder a esta questão, é preciso considerar o caráter barroco de nossa era, povoada por imagens-cópias sem original, signos de signos que se repetem ad in nitum. Neste contexto, sublinha-se a vocação memorialista, traduzida na emergência de uma cultura e de uma política da memória totalmente atreladas à aceleração do tempo resultante das obsolescências programadas e do instantaneísmo das chamadas novas tecnologias. Caracteriza a condição contemporânea a tentativa de suprimir os vácuos resultantes da incessante aceleração do tempo por meio da produção de memória. Em muitos casos, esta é reconstituída pela história, entendida aqui como a vontade de contar e expor tudo, nos mínimos detalhes, sem que nada que ausente. À angústia e ao vazio do tempo acelerado, respondemos com a abundância memorialista.

Em termos gerais, os mínimos detalhes e os fatos exaustivamente relatados são entrelaçados em uma narrativa sintética e compacta, congurando um neo-historicismo manifesto, sobretudo, em remakes, biografias e histórias onde qualquer semelhança não é mera coincidência. Um fato incontestável à disseminação da cultura da memória é a presença das operações da história no mercado simbólico do capitalismo tardio; estas proliferam nos diversos canais televisivos, nas telas de cinema, nos memoriais e nas estantes das livrarias, disneyficando o passado. A memória está na moda, sendo a sua principal característica a síntese, a inteligibilidade do sentido. Há sempre uma moral estampada no cartaz, oferecendo-nos a liberdade de comprar pronto e, assim, não pensar.

De certo modo, esta abordagem do discurso histórico, com sentido unívoco e teleológico, assemelha-se à ponte de Euclides da Cunha. Neste último caso, proliferam descrições minuciosas de batalhas, oras e faunas. Estabelece-se uma linha divisória entre republicanos e seus opositores; entre bárbaros e civilizados (“Estamos condenados à civilização. Ou progredimos, ou desaparecemos.”, diz o autor (2001, p. 157); reprova-se a mestiçagem (“A mistura de raças mui diversas é, na maioria dos casos, prejudicial. Ante as conclusões do evolucionismo, ainda quando reaja sobre o produto o influxo de uma raça superior, despontam vivíssimos estigmas da inferior” (2001, p. 199), “O mestiço – mulato, mameluco ou cafuzo – menos que um intermediário, é um decaído, sem a energia física dos ascendentes selvagens, sem a altitude intelectual dos ancestrais superiores” (CUNHA, 2001, p. 200)). Seria possível esta história completa? Seria mesmo factível tal ponte em pleno século XXI?

Como produzir história com pensamento? À abundância de detalhes, devolve-se a ausência; esta sim parece respeitar o tempo distendido do pensamento. E mais, a memória dos mortos. Aqui, adentramos no terreno do novo trabalho de Ícaro Lira.

Não que Canudos sofra de uma ausência de relato: o que Os Sertões inauguraram foi, indubitavelmente, o discurso historiográfico sobre o fato, retomado diversas vezes, como comprova filmes de época (Guerra de Canudos, dirigido por Sérgio Rezende, assumindo José Wilker o papel de Antônio Conselheiro), disciplinas escolares (nas escolas do sertão baiano, há uma disciplina voltada especificamente ao tema, A História de Canudos), livros didáticos e empreitadas teóricas (como, por exemplo, Terra Ignota, de autoria de um de nossos maiores intelectuais, o ma-ranhense Luís Costa Lima). Canudos está inundada de discursos e reconstituições históricas, portanto. Fala-se sobre a Guerra; escreve-se tal história; reconhece-se Antônio Conselheiro, como louco ou líder preocupado com a justiça social. Qual, então, seria o motivo para mais um trabalho sobre o tema? Justamente aquilo que escapa ao discurso, aquilo que as palavras não podem jamais expressar.

A experiência de uma história ausente de que se comenta aqui parece possível, por exemplo, em uma visita ao Parque Estadual de Canudos, onde, de fato, não há nada para ver, a não ser a tirania opulenta da caatinga brasileira. Neste sentido, deve ser ressaltada a impertinência dos imensos painéis com fotografias instalados, em suportes de vidro, nas extensões do parque, visto que eles vão de encontro ao grito mudo que se busca delinear. O terror da Guerra, os milhares de feridos e mortos, a resistência do movimento conselheirista: tudo está invisível. Está, todavia, lá, presente, enraizado na paisagem. Inundada, destruída, desaparecida, Canudos esconde-se em uma paisagem que solicita a experiência. Para entendê-la, é preciso estar a pé sob sol escaldante, perder-se em meio à paisagem deslumbrante em pleno sol a pino, sentir faltar o ar, lançar o olhar até os limites da visão, resistir à sede e à fome em pleno deserto semi-árido, deixar que os espinhos arranhem os caminhos, iludir-se com os sinos de vacas e cabras camufladas na vegetação. A bela paisagem sobrevive graças aos terrores dos que ali batalharam. Na insignificância do visível reside uma história pesada e ausente, evocada a cada passo, a única capaz de propor uma imagem adequada à situação, justamente por, através da experiência, solicitar a nossa imaginação. Só assim é possível ouvir os mortos.

É ainda mais significativa a solicitação de uma história ausente para a história da arte brasileira que, segundo os nossos melhores críticos, é fantasmática, modesta e até mesmo inexistente. Não que tenhamos que pavimentar as fissuras, de modo a criar um meio de arte estruturado. Propõe-se, na realidade, pensar essa história da arte ausente de modo positivo (e não positivista).

2. Insulamento

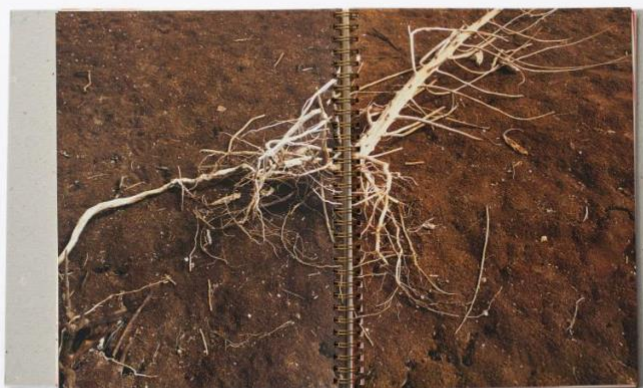
“Ora, toda essa população perdida num recanto dos sertões lá permaneceu até agora, reproduzindo-se livre de elementos estranhos, como que insulada, e realizando, por isso mesmo, a máxima intensidade de cruzamento uniforme capaz de justificar o aparecimento de um tipo mestiço bem definido, completo [...] Causas muito enérgicas determinaram o insulamento e conservação autóctone” (CUNHA, 2001, p. 195).

“Insulado deste modo no país que o não conhece, em luta aberta com o meio, que lhe parece haver estampado na organização e no temperamento a sua rudeza extraordinária, nômade ou mal fixo à terra, o sertanejo não tem, por bem dizer, ainda a capacidade orgânica para se afeiçoar à situação mais alta” (CUNHA, 2001, p. 237 - 238).

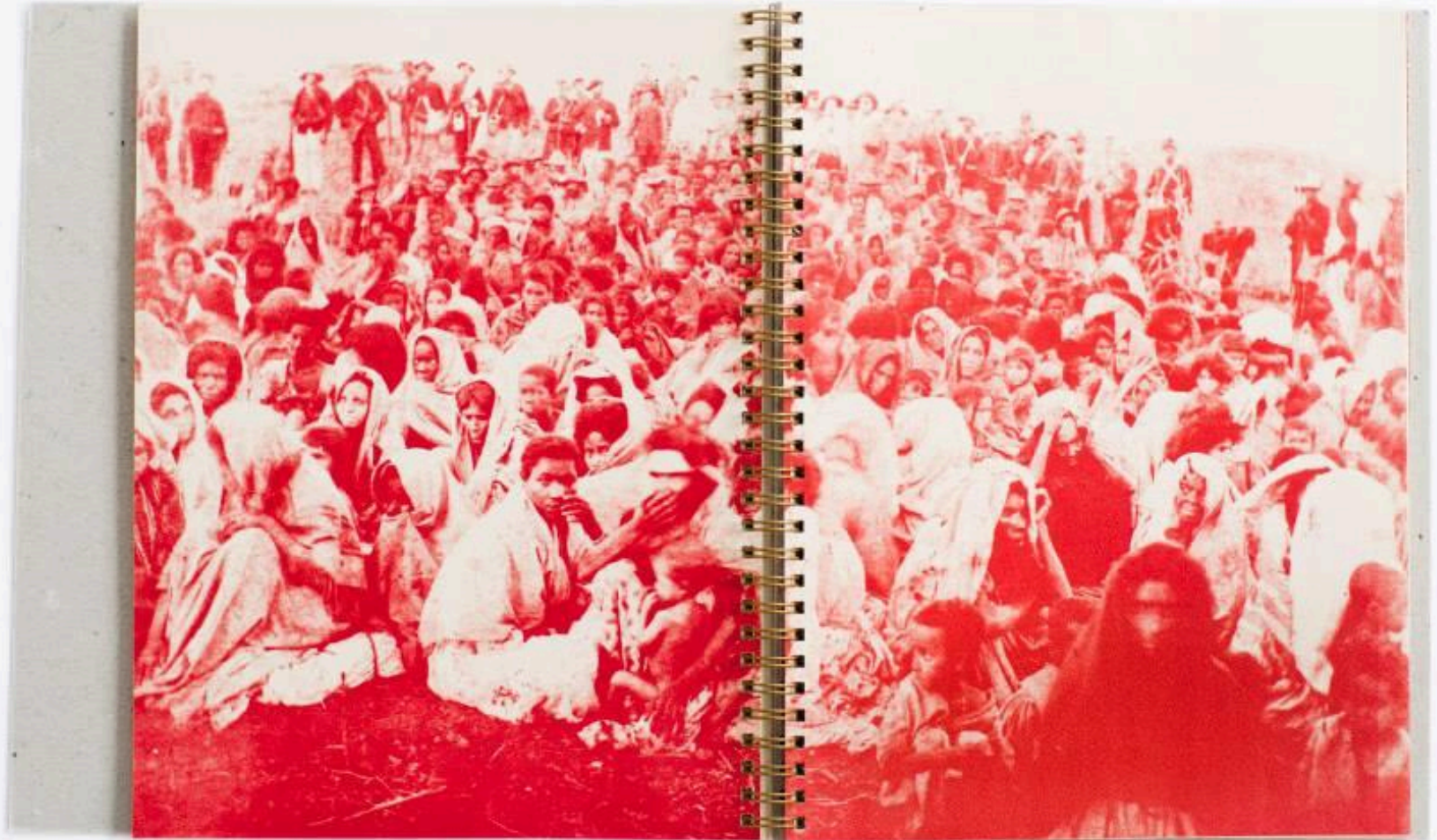
“Insulado no espaço e no tempo, o jagunço, um anacronismo étnico só podia fazer - er o que fez - bater, bater terrivelmente a nacionalidade que, depois de o enjeitar cerca de três séculos, procurava levá-lo para os deslumbramentos da nossa idade dentro de um quadrado de baionetas, mostrando-lhe o brilho da civilização através do clarão de descargas” (CUNHA, 2001, p. 502).

Em Os Sertões, a imagem do insulamento caracteriza o *modus vivendi* do sertanejo. Geograficamente, os habitantes de Canudos estariam isolados devido à incomunicabilidade imposta pelo clima e pela vegetação. Historicamente, estes brasileiros estariam fora do tempo, na medida em que representavam um ponto fora da curva progressista. Mas nem mesmo brasileiros poderiam ser; pois, distantes dos princípios federativos que caracterizavam os centros urbanos, os sertanejos estariam também fora do Brasil.

Propõe-se aqui a retomada da imagem do insulamento, enxergando nela um poderoso procedimento poético. Neste sentido, articula-se a imagem científico-literária de Euclides da Cunha com o conceito de “desfamiliarização” do formalista russo Viktor Chklovski. Tal noção prevê uma distinção entre a língua prosaica e a língua poética, na medida em que a primeira aposta no reconhecimento do objeto enquanto a segunda aposta em sua visão. Presente sobretudo na comunicação cotidiana, a língua prosaica caracteriza-se por um processo de automatização perceptivo. Neste contexto, a singularização dos objetos só é possível via procedimentos poéticos capazes de devolverem às coisas a originalidade do vivido. Ora, a singularização nada mais é que a proposição de um insulamento. Sendo assim, insular o objeto é retirá-lo da esfera rotineira, situá-lo fora do tempo-espaço habitual de modo a renovar percepções, preservar diferenças e gerar enigmas.



https://www.youtube.com/watch?v=nEquF_I3x0Y



A imagem do insulamento, compreendida pelo conceito de “desfamiliarização”, parece atuar de modo a pôr em xeque a própria prevalência do conceito. Pois, se é fato irrefutável que precisamos de conceitos, eles, por sua vez, acarretam em certos prejuízos devido à redução que propõem frente à inesgotabilidade do real. Com o intuito de salvaguardar a vivacidade das coisas, devemos insulá-las, sublinhando a insubordinação do singular frente ao universal (note-se que o insulamento não se refere ao deslocamento para o ambiente asséptico do cubo branco).

3. Índice

“O sertão de Canudos é um índice sumariando a siogra a dos sertões do Nord-este” (CUNHA, 2001, p. 109).

“A sua religião é, como ele – mestiça. Resumo dos caracteres físicos e siológicos das raças de que surge, sumaria-lhes identicamente as qualidades morais. É um índice da vida de três povos. [...] Não seria difícil caracterizá-las como uma mestiçagem de crenças. Ali estão, francos, o antropismo do selvagem, o animismo do africano e, o que é mais, o próprio aspecto emocional da raça superior, na época do descobrimento e da colonização” (CUNHA, 2001, p. 238 - 239).

Mestiço insulado: é esta a imagem paradoxal proposta por Euclides da Cunha para caracterizar os jagunços nordestinos. A tensão aqui advém da mistura, por um lado, e do isolamento, por outro. Pois, como seria possível a miscelânea no seio de um retraimento? A solução talvez venha justamente da noção semiológica do índice.

O índice é um rastro. Como tal, ele funciona como a presença do ausente. A fumaça que aponta para o fogo; a pegada que sugere o passo; a sombra projetada; o registro fotográfico de um evento passado. Se assim é, há no índice uma relação direta, de derivação física, conforme teorizou Charles S. Pierce.

No contexto sertanejo, o índice surge na terra, na religião e na raça. Ele está, com isso, em todo lugar. Sem, todavia, propor um movimento de síntese entre os elementos, há que se considerar a imagem do índice ao se abordar Canudos. Pois, a fim de respeitar a sua especificidade semiológica, é preciso apostar na lógica dos sintomas que, apesar de apostar em uma contiguidade, se contrapõe, por sua vez, à pretensão à totalidade de uma obra completa, de uma história compacta. Um trabalho sobre Canudos talvez deva considerar, portanto, a natureza indicial do objeto investigado.

4. Fé: religião e civilização.

Abundam, no épico euclidiano, imagens de Antônio Conselheiro como o messias insano capaz de provocar desordens sertanejas. Tido como um documento vivo de atavismo, o líder religioso é retratado como falso apóstolo reinando em um ambiente marcado pelo obscurecimento da razão.

É possível escusar o autor pela sua fé positivista, dado o seu contexto histórico anterior às grandes catástrofes do século XX. Até mesmo porque Euclides da Cunha, já na parte final de seu relato, trata de estabelecer um paralelo entre o messias religioso e o messias republicano, nivelando a crença republicana e a fé religiosa: “A luta pela República, e contra os seus imaginários inimigos, era uma cruzada. Os modernos templários, se não envergavam a armadura debaixo do hábito e não levavam a cruz aberta nos copos da espada, combatiam com a mesma fé inamolgável. Os que daquele modo se abatiam à entrada de Canudos tinham todos, sem excetuar um único, colgada ao peito esquerdo, em medalhas de bronze, a efigie do marechal Floriano Peixoto e, morrendo, saudavam a sua memória – com o mesmo entusiasmo delirante, com a mesma dedicação incoercível e com a mesma aberração fanática com que os jagunços bradavam pelo Bom Jesus misericordioso e milagreiro...” (CUNHA, 2001, p. 617).

Depreende-se daí o caráter místico da empresa republicana, igualando-se esta à religiosidade dos conselheiristas. Tal paralelo conduz à constatação de uma mudança de ênfase de seu autor, propondo-se ele, por sua vez, a relativizar a perspectiva progressista a partir da equiparação entre religião e civilização.

Ao lado disso, deve-se levar em conta, conforme Benjamin, que “a história da arte é a história das profecias”. Sendo assim, o artista seria também um indivíduo acometido por visões de outros mundos possíveis. O trabalho de arte seria então uma profecia, tanto religiosa quanto civilizatória. Sob tal perspectiva, caberia, por fim, indagar: qual a pertinência de imagens provenientes, não dos grandes veículos publicitários (que nos condicionam à Civilização das Imagens), mas das cosmologias pessoais? Que espécie de validade teriam estas ficções, construções pautadas em sonhos, visões e até mesmo alucinações?

Manoel Silvestre Friques.(Rio de Janeiro, 1982) é Curador Independente e Professor de Engenharia de Produção da UNIRIO Teórico do Teatro (UNIRIO) e Engenheiro de Produção (UFRJ). Faz Doutorado no Programa de História Social da PUC-Rio e é Mestre em Artes Cênicas pela UNIRIO.

Referência Bibliográfica. CUNHA, Euclides da. Os Sertões – Campanha de Canudos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001



2014

3a Bienal da Bahia.

Museu Imaginário do Nordeste. Departamento Arquivo e Ficção. (Cur. de Ana Pato).



Uma Pequena História.

“Um mapa do mundo que não incluía utopia não merece ser olhado”. Oscar Wilde.

Criar um enorme inventário, uma lista colaborativa, produzir um arquivo com momentos da história do Brasil, em que seja possível enxergar uma força capaz de mudar o rumo dos acontecimentos. Um mapeamento, de manifestações populares, de projetos sociais, de ações comunitárias e individuais. O critério para entrar na lista? A capacidade, mesmo que, por um breve intervalo de tempo, de deixar transparecer que algo está fora da ordem. Buscar, na acumulação obsessiva de projetos utópicos, a ação do Estado contra movimentos libertários, sejam eles a Revolta dos Malês, a Revolta do Buzu, a Guerra de Canudos ou o projeto de Anísio Teixeira para a Escola Parque. Por que Lampião e Marighella foram enterrados no mesmo cemitério, na Baixa de Quintas? Um cemitério para indigentes. Por que nossas ruas, viadutos e avenidas ainda têm nomes de bandeirantes, de torturadores, de ditadores? Sim, eu sei, “Não há saídas, só ruas, viadutos, avenidas”, escreve Régis Bonvicino. Reunir uma lista interminável de projetos populares que tenham como proposta um Brasil outro, um país que mire suas entranhas. “Há urubus no telhado e a carne seca é servida. Escorpião encravado na sua própria ferida. Não escapa, só escapo pela porta da saída.” Ensejo enterrado no umbigo da poesia de Torquato Neto.

A hipótese é que, talvez, assim, possamos perceber a falaciosa atmosfera pacífica que nos habita. Violenta é a força de uma docilidade construída, estamos diante de um momento de ruptura, acredito que não haja mais tempo para voltarmos atrás. Seria possível aproximar Lampião, Marighella e Marcola? Corre o boato de que os black blocs se inspiraram na Revolta da Chibata. Mas o que foi mesmo a Revolta da Chibata? Boato ou não, pouco importa! O que me interessa é a atualização das histórias de luta, afinal, não somos mais tão cordiais. Encontrar, na mobilização popular, novas saídas para um problema real; “...empilhar sobre minha cabeça as cabeças do cangaço, empilhar sobre minha cabeça, cabeças dos negros de África y Bahia” é o que propõe Paulo Nazareth como (re)ação. Encontro-me, neste instante, numa expedição mental: arquivar o maior número possível de tentativas para aniquilar projetos populares. A expulsão de Lina Bo da Bahia, a interrupção de seu projeto do Museu para Arte Popular. A morte, causada pela ditadura militar, de Anísio Teixeira e o aborto prematuro de seu projeto de escola-comunitária.

Hoje, são as grandes avenidas que separam vizinhos, cimentadas da noite para o dia pelo poder da especulação imobiliária. É essa mesma força que promove a perseguição religiosa e que justifica a desapropriação de terreiros de candomblé e a destruição da vida comunitária e de resistência que os terreiros-terrenos garantem. Não posso deixar de pensar que o Instituto Médico Legal Nina Rodrigues foi construído em cima de um terreiro. Esse seria outro mapa instigante – desenhar um mapa com todos os terreiros que foram expulsos, desapropriados, soterrados para dar lugar a shopping centers, vales e viadutos. Contudo, é preciso lembrar que a solução não está no mapeamento, nem na coleta, mas no envolvimento de todos em torno dele. Sim, eu também desconfio da força que a arte tem para resistir ao mercado! Porém, jamais de sua capacidade de emocionar, de seu radicalismo suave. A questão talvez não seja desistir, abrir mão, mudar de rumo, mas criar formas de resistir. Seriam mesmo os missionários os primeiros etnógrafos? Ou apenas mais um boato? Mas, de novo, que diferença faz? Sigo, acreditando que o arquivo é uma máquina de pensar e que a única saída para lidarmos com o futuro de nossas listas infundáveis é a possibilidade de transformar o arquivo em ficção! Este seria, então, o ato mais radical, a liberdade de narrar a história de novo, de novo e de novo.

Ana Pato (São Paulo, 1972) Pesquisadora. Curadora-chefe da 30 Bienal da Bahia (2014), foi diretora de projetos da Associação Cultural Videobrasil. É autora do livro *Literatura Expandida* – arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster (2012)



<http://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/102614>



2014

Cidade Partida. (Cur. Paulo Miyada) Paço das Artes, USP. São Paulo-SP. Abril.



<https://mapa.pacodasartes.org.br/page.php?name=artistas&op=detalhe&id=460>



Cidade partida, história em pedaços.

Precisamos de histórias para viver. Podemos acreditar na Grande Ficção dos bons modos, costumes, empregos e aposentadorias ou criarmos nossas próprias narrativas sobre o que temos a fazer com nossas próprias vidas. Outra opção é nos apossarmos de mitologias já empoderadas pelos séculos, como algumas religiões, ou que se apoiam em alguma grandeza que supera a escala dos nossos corpos, como a astronomia.

Há, ainda, alternativas mais prosaicas, mais coladas no precário e frágil da vida cotidiana: ler a borra do café tomado, amarrar fitas em peças de roupa de baixo da pessoa amada, interpretar as volutas desenhadas no ar pelos passarinhos, ouvir as palavras macias no farfalhar das folhas numa ventania. São mitologias de bolso, de quem aposta que a história que se conta é mais importante do que a evocação de uma grande autoridade que a legitime.

Ícaro Lira, embora passe uma parte significativa de Desterro, seu projeto em construção, viajando a sítios carregados de história – como Canudos e os campos de concentração feitos no Ceará para controlar o êxodo rural – parece se identificar com os modos frágeis de construção de narrativas adotados pelos que têm pouco poder. Ícaro lê os jornais e os livros de história, pesquisa documentos e colhe depoimentos, mas não coleciona bibliografias impressionantes nem monta teses e dissertações acadêmicas: procura significados nas manchas borradas das bordas dos documentos e enuncia comentários sobre o passado através de arranjos singelos dos materiais que coleta.

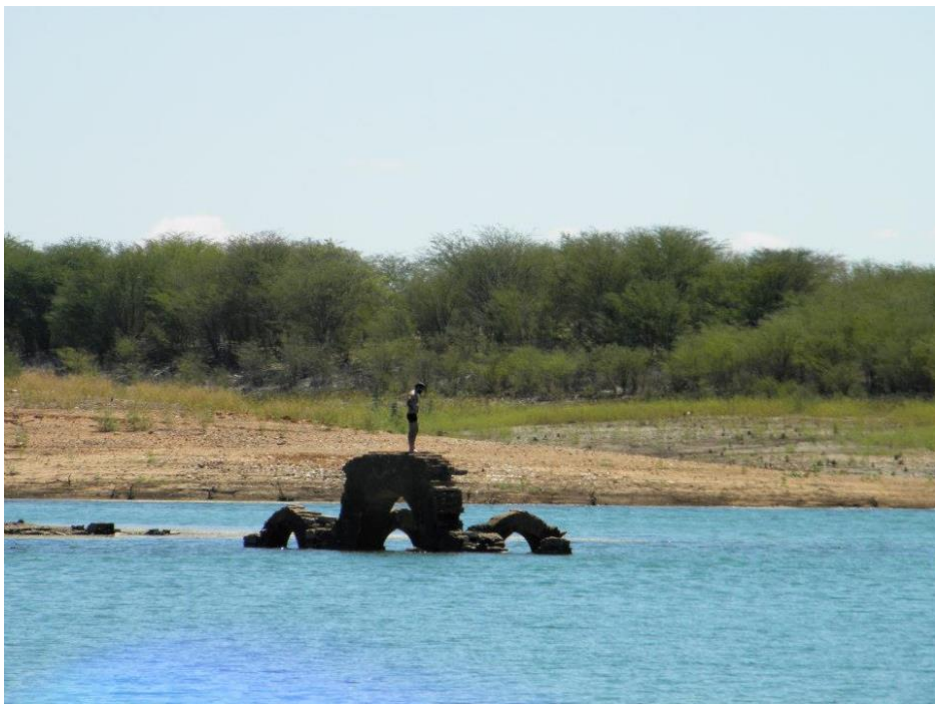
Cidade Partida, a exposição que montou para a Temporada de Projetos do Paço das Artes, tece uma teia de histórias sobre a ascensão e queda da Belo Monte de Antônio Conselheiro em Canudos e sobre o futuro presente de suas ruínas. Nessa teia, aparecem em igual hierarquia, entre muitas outras coisas: pedras e sargaço coletados em torno da cidade, fotografias da represa ali construída, uma carta manuscrita anônima, manchetes recentes dos jornais paulistanos, livros de história e até trechos selecionados do livro *Caminhando no Gelo* de Werner Herzog. A ausência de hierarquia e separação clara entre essas partes é tão importante quanto sua presença, porque é aí que reside a precariedade da narrativa engendrada pelo artista.

Seria possível construir histórias legitimadas por autoridades transcendentais mesmo contando apenas farrapos puídos, como no caso do Santo Sudário – bastaria para isso criar uma clara hierarquia entre o que deve e o que não deve ser valorizado. Na montagem de Ícaro Lira é justamente essa distinção que falta. É possível passar horas ali decifrando fragmentos em ruína. Melhor dizendo, é necessário fazê-lo. Necessário, se for do interesse do visitante ultrapassar o primeiro momento de encantamento com o arranjo formal do conjunto exposto, suas rimas visuais e encadeamentos entre as cores, texturas e formatos dos objetos reunidos. Claro, se há algo para admirar na disposição da sala é de se esperar que isso seja notado. Mas a maneira mesma como os objetos e papéis são expostos indica que há outros parâmetros em jogo além da concatenação formal entre eles. Mais até do que ex-postos, os objetos estão acolhidos e acolhendo uns aos outros. Não estão também largados em simulação de desordem, mas sim escorados entre si. Se há uma pedra, ela pode estar sobre um tecido amarelo; uma concha sobre um pedaço de papel barato; a página de um livro marcada por um pedaço de rocha, e assim por diante. Sempre um objeto protegido e protegendo outro, em recíproca.

Este não é o modelo museográfico, no qual os suportes são sempre visual e simbolicamente neutralizados para privilegiarem os itens “em exposição”. O acolhimento das coisas nos arranjos de Ícaro Lira também está mais perto do jeito humilde como se arrumam as mais simples casas populares do interior – imagine como é: a velha chaleira de latão cuidadosamente pousada ao lado da xícara vermelha de plástico, no centro da mesa com décadas de idade, protegida por uma toalhinha de renda um pouco amarelada; há alguns metros, a televisão de tubo com a imagem de nossa senhora em cima, também recebida por um crochê, ao lado da caixinha de música feita na China e comprada na feirinha de coisas trazidas do Paraguai. É possível tratar esse modo de arrumar as coisas como um modelo de montagem? Talvez seja inusual, mas quando Ícaro aprende com o desprendimento dessas casas os modos de fazer seu trabalho de arte, encontra uma lógica delicada que se adequa ao conhecimento não-acadêmico de sua pesquisa da história de Canudos.

Falta, então, um último reparo sobre as táticas escolhidas pelo artista. Além da narrativa arejada de um passado conflituoso, marcado pela inexorável tendência à ruína, Ícaro Lira dá indícios de que se interessa pelo futuro – veja novamente as notícias dos jornais, dentro e fora da exposição, encontre Canudos nas fotogra as tomadas na Avenida Paulista, nos corpos despejados nas favelas “pacificadas” e na confusão coletiva sobre os projetos possíveis para este país.

Paulo Miyada (São Paulo, 1985). Coordenador do Núcleo de Pesquisa e Curadoria do Instituto Tomie Ohtake desde 2011. Arquiteto e urbanista pela FAU-USP, onde realizou seu mestrado na área de História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo. Trabalhou como assistente de curadoria da 29ª Bienal de São Paulo (2010), compôs a equipe curatorial do programa Rumos do Itaú Cultural 2011-13.



<https://vimeo.com/83644299>

2012.

Romaria.

Meu Corpo, Minha Embalagem, Todo Gasto na Viagem. (Curadoria de Paula Borghi). 14a Mostra Sesc Cariri de Culturas. Crato/CE.



Romaria. 8 de Novembro de 2012

Conheci Ícaro Lira no dia primeiro de junho. Estávamos em Buenos Aires, convivendo na mesma residência artística, La Ene . Neste mesmo dia saímos a percorrer a cidade em bicicleta, não fazia calor e tampouco frio. Assim se passou um mês, quase sempre na companhia um do outro e de nossas respectivas bicicletas, nos perdendo e nos achando em meio às “calles” argentinas. Eu mostrava a Ícaro uma Buenos Aires e ele, logo em seguida, me fazia ver um outro lugar naquele mesmo e vice-versa. Não era a nossa primeira vez na cidade, mas a primeira vez juntos. E foi a partir dessa vontade de re/conhecer um mesmo espaço pelo olhar do outro, que o desejo de continuar “na estrada” seguiu latente entre nós.

Nos inscrevemos na mostra SESC Cariri de Culturas com um projeto de fazermos uma romaria em bicicleta saindo de Fortaleza e chegando a Juazeiro no dia de finados. Infelizmente não pude iniciar a romaria com Ícaro, que no dia 22 de outubro saiu de Fortaleza e percorreu 350 km em bicicleta no período de quatro dias. Nos encontramos em Orós, ponto de partida donde seguimos viagem juntos. De Orós a Juazeiro foram sete dias de romaria, trabalho e convivência. Pedalávamos uma média de 35 km por dia, o que é pouco em número e demasiado se formos “contar” o calor. Naquele momento, completavam mais de dois meses sem chuva e o jornal anunciava a maior seca dos últimos 30 anos.

Passamos por algumas cidades e muitos vilarejos, em uma jornada carregada de lindas paisagens em contraste com um “cinza fim de mundo”. A escassez de água se fazia protagonista a cada metro. Muitas queimadas por combustão espontânea e dezenas de gados mortos na beira da estrada; além de muitos que em carne e osso lutavam para se sustentar em pé. Os únicos que pareciam estar felizes eram os urubus, que em bandos dominavam o céu azul sem nuvens. Havia muitas placas com indicação de rios, mas só era possível encontrar uma terra seca, craquelada e sedenta por chuva.

Foram sete dias de trabalho físico e mental: pedalando, empurrando a bicicleta, fotografando, coletando objetos, filmando, compartilhando pensamentos, pedindo água e recebendo ajuda de desconhecidos. Uma semana regada de histórias e pessoas que cruzaram nossas vidas. Eliane foi a primeira a nos dar água, Luís Helder do Sítio Chaparrau me deixou banhar em seu lago, Autanir da Cachoeira dos Pintos - vilarejo que só leva queda d’água no nome - nos deu de beber e sombra fresca, assim como Écio, Adão, Fabiana etc... Nunca tivemos uma ajuda negada, pelo contrário, o acolhimento foi genuíno.

Muitos olhares curiosos nos saudaram na estrada. Caminhões, carros, “paus de araras” e motos prendiam nossa tenção; havia que estar atento e tomar cuidado. Quando o cheiro de carniça se espalhava com o vento, logo o estômago embrulhava. Era certo que adiante iríamos encontrar o cadáver de um boi. Quase não havia animais atropelados na beira da estrada, eles morriam muito antes de sede. Um senhor nos perguntou de onde vínhamos. Quando respondemos, ele nos disse que éramos muito corajosos. Na verdade, ele é quem é corajoso por viver e cultivar vida em condições de tanta dificuldade. Este senhor, assim como muitas pessoas que cruzamos são os verdadeiros heróis do sertão.

Quando paramos na casa de Dona Preta - uma senhora de 68 anos, com alguns filhos e muitos netos - ela não só nos deu de beber, como também ofereceu comida e abriu as portas de sua casa. Em questão de minutos nos sentíamos em casa escutando os “causos da novela real” da família de Dona Preta. Depois de cinco dias voltei à sua casa para convidá-la para a exposição. Ela, assim como todos que cruzaram nossos caminhos fazem parte desta mostra, desta romaria.

“Meu corpo, minha embalagem, todo gasto na viagem”, título que toma emprestado o nome do disco de Ednardo, busca dividir com o espectador um pouco do que foi e está sendo esta viagem. Trata-se de uma exposição que visa compartilhar a intimidade do artista em um ambiente acolhido pelo aconchego de um quarto. Fotografias, vídeos, mapas, objetos pessoais, cadernos e livros estão dispostos sem moldura ou barreira. Pelo contrário, a exposição “pede” ao espectador que manipule tudo “sem dedos”, de corpo inteiro. É desta forma que se apresenta uma vivência e não a tradução de uma experiência. Pois não se trata de uma exposição nalizada, e sim de um processo vivo. Aqui os trabalhos estão em vida: numa experiência que se prolonga.

Paula Borghi (São Paulo ,1986) Crítica de arte, curadora da Residência de Arte da Red Bull, idealizadora do PROJECTO MULTIPLO de arte impressa, foi integrante do grupo de crítica do CCSP (Centro Cultural São Paulo) de 2011-2013 e do Paço das Artes São Paulo 2012-2013. Desenvolve desde 2010 trabalhos e pesquisas em espaços independentes e residências de arte na América Latina.

<https://vimeo.com/55735982>



2012.

ROAD. Residência Móvel _ Capacete Entretenimentos. Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais 8a Edição. Projeto ROAD 2.1 de Sofia Caesar, Lucas Sargentelli, Ícaro Lira e Bruno Jacomino.

Rio-Fortaleza, Belém-Brasília. Julho/Agosto, 2012.

O ROAD surgiu em 2004 como um projeto independente interdisciplinar organizado pelo grupo Capacete Entretenimentos. Vem se desdobrando numa série de projetos work-in-progress apoiados por Fundações e Instituições de Arte e Cultura e realizado por diferentes artistas em diferentes cidades da América do Sul. Trata-se de uma iniciativa que alia estratégias curatoriais a práticas artísticas que tem como objetivo alcançar um público amplo e heterogêneo na América do Sul e Central, criando bases para intercâmbio e diálogo crítico entre os artistas e suas audiências. A RESIDÊNCIA MÓVEL é um dos principais programas do projeto Road, fundamentalmente voltado para os espaços de convergência entre as práticas artísticas e seu público, procurando refletir sobre a recepção e relevância de projetos de arte dentro de situações geopolíticas específicas.





Plano de Viagem. Armadilha para cidades vazias ou viajar entre espectros.

Partimos do interesse comum em vivenciar certo tipo de deslocamento, medido por distâncias entre cidades e realizado em grupo. O estar 'a caminho de', se afastando do cotidiano em uma super-convivência, é entendido como lugar de experiências transformadoras. Estar entre pontos é buscar uma "consciência concreta, presente, viva, do deslocamento (...) e da mudança de posicionamento e ponto de vista que esse deslocamento permite."

Também entendemos a proposição deste trajeto como um esforço de responder in loco a uma pressão que incita a constante movimentação. Este desafio não está livre de contradições já que temos que resolver a pressão de deslocamento em deslocamento. Talvez seja isso que possa tornar a residência Road tão rica e potencialmente complexa. Vamos nos movimentar muito, gastando nossa energia em enormes percursos, porém, nosso movimento não poderá gerar a produtividade normalmente associada ao mundo pró-movimento onde vivemos.

A dificuldade inicial foi definirmos parâmetros para um "um projeto bem institucional e, ao mesmo tempo, o mais despreendido que existe". Para isso, após realizarmos entrevistas com os artistas Ducha e João Modé, participantes de edições anteriores do Road, decidimos marcar em um mapa lugares que gostaríamos de visitar, para então estabelecermos possíveis relações entre eles. Já havíamos chegado a comum acordo de que as pesquisas dos três participantes apontavam para a estrada e isso bastaria para justificar a viagem. Apesar disso, aos poucos, silenciosamente, uma configuração de percurso surgiu. Do Rio à Fordlândia.

O traçado no mapa foi realizado a partir de cidades que sofrem ou sofreram fortemente as consequências de um fluxo que se dá entre concentração e esvaziamento. Lugares (em sua maioria cidades pequenas ou vilas) que convivem com fantasmas de si mesmos, que marcadamente passam ou tenham passado por processos migratórios, o êxodo, o despovoamento, algumas frutos de sonhos que nunca se realizaram, outras por falhas em seu próprio projeto, outras ainda pelo fim de grandes ciclos econômicos. Realizaremos uma investigação pelos espaços vazios encontrados nestas cidades.

O primeiro núcleo de cidades que visitaremos é constituído por cidades históricas que passaram pelos ciclos do Ouro, Café e do Açúcar, nos Estados do Rio de Janeiro e Minas Gerais. O segundo núcleo, começando na Bahia e atravessando o nordeste, diz respeito às cidades completamente esvaziadas e inundadas para a construção de grandes açudes. O terceiro núcleo é formado pela proximidade geográfica de dois empreendimentos separados por quase um século de diferença: a corrente construção da usina hidrelétrica de Belomonte em Altamira, Pará, e a cidade Fordlândia, construída por Henry Ford em 1927 as margens do Rio Tapajós, nossa última parada. O tempo de viagem será de 2 meses (julho e agosto).

Em seu ensaio "Da utilidade e dos inconvenientes de viver entre espectros", sobre a cidade de Veneza, Giorgio Agamben usa o termo "espectros" para falar de cidades que estariam no estado subsequente ao estado do cadáver, vivendo uma existência póstuma.

A cidade espectral, diferente da cidade morta, permitiria um encontro generoso com seus signos, apesar do risco constante de leituras equivocadas.

Mas, "De que é feito um espectro? De signos ou, mais precisamente, de assinalações, isto é, daqueles signos, cifras ou monogramas que o tempo arranha sobre as coisas." Espectros são como mortos que surgem de repente em horas noturnas e emitem sussurros, cidades que parecem com sonhos, onde "cada criatura exhibe uma assinalação que significa mais que seus próprios traços".

Vemos a possibilidade de trazer o “espectro” ou “gênio do lugar” à tona nos diferentes lugares que visitaremos, independente de um contexto histórico mais revelado ou não, como um farol distante que nos acompanhará em viagem.

Sofia Caesar, Lucas Sargentelli, Ícaro Lira e Bruno Jacomino





<https://vimeo.com/56180643>

Fevereiro/2020

