

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL**

MAURO FAINGUELERNT

**FRANS KRAJCBERG, UMA CADERNETA DE CAMPO:
ALGUMAS IMAGENS DA ARTE ENTRE O EXÍLIO E A MEMÓRIA**

**RIO DE JANEIRO
2020**

MAURO FAINGUELERNT

**FRANS KRAJCBERG, UMA CADERNETA DE CAMPO:
ALGUMAS IMAGENS DA ARTE ENTRE O EXÍLIO E A MEMÓRIA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social, da linha de pesquisa Memória e Linguagem da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito final para obtenção do título de Doutor em Memória Social.

Orientador: Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima

RIO DE JANEIRO
2020

MAURO FAINGUELERNT

**FRANS KRAJCBERG, UMA CADERNETA DE CAMPO:
ALGUMAS IMAGENS DA ARTE ENTRE O EXÍLIO E A MEMÓRIA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social, da linha de pesquisa Memória e Linguagem da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito final para obtenção do título de Doutor em Memória Social.

Aprovado em ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima Neto (Orientador)

Prof. Dr. Mauro Trindade Nogueira da Silva (UERJ)

Profa. Dra. Júlia Vasconcelos Studart (UNIRIO)

Prof. Dr. Leonardo Ramos Munk Machado (UNIRIO)

Prof. Dr. Davi Pessoa Carneiro Barbosa (UERJ)

*Dedico esta tese aos meus pais Abrahão Fainguelernt e
Miriam Fichman Fainguelernt.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima, por seu acolhimento e por sua escuta precisa.

Ao Prof. Dr. Octave Debary, por sua generosidade, por nossas conversas e projetos trilhados ao longo desta pesquisa.

Aos professores Dr. Mauro Trindade, Dr. Davi Pessoa, Dra. Julia Studart e ao Dr. Leonardo Munk, por suas preciosas contribuições; aos professores e à equipe do PPGMS/UNIRIO.

Ao Dr. Sócrates Nolasco, que me acompanhou nesta jornada desde o começo.

À Prof. Dra. Jeanne Marie Gagnebin e ao Prof. Dr. Marcos Pedrosa de Souza (Kiko), com toda minha admiração e gratidão.

Meus sinceros agradecimentos ao Frans Krajcberg e aos assistentes: Oraldo do Nascimento Costa; Everaldo Paranaguá Costa; Benedito Nunes da Silva (Bibi); Rosa Nunes da Silva; e ao Manoel Nunes da Silva (Adunca). Ao barqueiro de Nova Viçosa, Lourencio dos Santos Costa (Deco), que nos levou ao manguezal.

À cineasta Ana Costa Ribeiro, pelas gravações e entrevistas em Nova Viçosa junto à Frans Krajcberg, seus assistentes e seus antigos assistentes.

Ao Jaques Puy, do Centro de Arte Georges Pompidou, que me possibilitou o acesso à Bibliothèque Kandinsky. Ao Gilles Nahon, Zohar Wexler e à família Tuveson, por seu suporte em Nice e Paris. Meu agradecimento ao escultor Shelomo Selinger.

A toda equipe da Radio de France/ Brasil, pelo apoio durante a exposição “O Apego ao Vivo” (*L'attachement au vivant*), realizada no Museu da História da Medicina, em Paris.

Ao Eric Darmon, Claude Mollard, Julie Binet, Sylvie Depondt, Pascale Lismonde, Maurice Dubroca, Dominique Meunier, Nicolas Piners, Nicolas Petrovitch, Daniel Mokay e ao José do Mato.

Ao Israel Klabin, João Meirelles, Luiz Philippe Carneiro de Mendonça, Carlos Vergara e Marcio Doctors, pelas entrevistas concedidas.

À Laura Lima, por seu apoio precioso. Um agradecimento especial à pesquisadora Letícia Machado, por suas importantes contribuições que muito enriqueceram esta pesquisa.

Aos meus filhos: Dra. Maíra Borges Fainguelernt, Ana Faria Fainguelernt e Benjamin D'orey Fainguelernt.

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo principal investigar a obra do artista plástico Frans Krajcberg, assim como seu processo criativo, problematizando a arte enquanto imagens que permeiam o espaço entre o exílio e a memória. O recorte espaço-temporal da obra de Krajcberg está inserido na trajetória de sua vida e no seu percurso artístico, construído a partir de diferentes técnicas e processos. O artista utiliza processos criativos que se desenvolvem a partir de seu exílio no Brasil através de sua experiência e de seu diálogo com a natureza. Seus deslocamentos e suas viagens no país corroboraram para as transformações de sua obra e produção. Seu trabalho escultórico e fotográfico será criado e produzido em relação direta com a natureza, assim como com os vestígios e restos da destruição de florestas, coletados em diversos ecossistemas com os quais manteve contato. Nesse sentido, a obra de Krajcberg dialoga com camadas de memória imbricadas às dimensões de sobrevivência, testemunho e de exílio, constituídas por sua experiência na Segunda Guerra Mundial e de seu exílio e percurso no Brasil. Frans Krajcberg reconquista a esperança e a vitalidade em terras brasileiras através de um forte contato com a natureza e o isolamento. A partir de 1975, a obra do artista se direciona para um posicionamento ético, em que seu caráter testemunhal relaciona-se diretamente com a condição de exílio e com o olhar estrangeiro. Grande parte de sua produção liga-se aos vestígios e restos que ressignificam a própria condição do exílio, da memória e da natureza. Pretende-se, nesta pesquisa, manter um enfoque transdisciplinar a fim de problematizar a análise de algumas imagens da arte enquanto formas de exílio e de memória, apresentadas pelo artista em diversos suportes.

Palavras-chave: Arte. Memória. Exílio. Testemunha. Escultura. Destruição.

ABSTRACT

The principal objective of this research is to investigate the work by the plastic artist, Frans Krajcberg, as well as his creative process, problematizing art as images that permeate the space between exile and memory. The spatio-temporal cut of Krajcberg's work is embodied in his life trajectory and in his artistic history, built from different techniques and processes. The artist used creative processes that had developed from his exile in Brazil through his experience and dialogue with nature. His displacements and his travels in the country corroborated the transformations of his work and production. His sculptural and photographic work were created and produced directly with nature, as well as the remains and remnants of destruction of forests collected in various ecosystems with which he had maintained contact. In this sense, the works by Krajcberg dialogue with layers of memory interwoven with dimensions of testimony and exile, constituted by his experience in World War II and his life in exile here in Brazil. The artist resuscitated his hope and vitality in this country through intense contact with nature and isolation. As of 1975, the artist's work is directed towards an ethical positioning, in which his testimonial character is directly related to his condition as an exile and to his view as a foreigner. Much of his production is linked to vestiges and leftovers, which resignify the very conditions of exile, memory and nature. It is intended, in this research to maintain an transdisciplinary approach to problematize the analysis of some of his art images as expressive forms of exile and memory, presented by the artist in various types of support.

Keywords: Art; Memory; Exile; Witness; Sculpture; Destruction

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1 – INTRODUÇÃO	10
1.1 Caderneta de campo	14
CAPÍTULO 2 – A OBRA DE FRANS KRAJCBERG	19
2.1 Território da memória: o Brasil	26
2.1.1 Dos corpos escravizados aos corpos exterminados	31
2.1.2 O cais e os ossos	33
2.2 O exílio no Brasil	39
2.2.1 Memória, corpo e exílio	40
2.2.2. Bispo do Rosário: um corpo em exílio	46
CAPÍTULO 3 – ARQUEOLOGIA DAS SUPERFÍCIES	61
3.1 Gravar: inscrever, riscar	62
3.2 Deslocamentos	65
3.2.1 Ibiza	65
3.2.2 Cata Branca – Minas Gerais	67
3.2.3 Nova Viçosa	68
3.2.4 A casa/árvore	69
3.2.5 Região amazônica	71
3.3 Memória aberta	73
3.4 Walter Benjamin: cultura e barbárie	81
3.5 As artes plásticas em perspectiva – 1960-70	84
CAPÍTULO 4 – ARTE, EXPERIÊNCIA E TESTEMUNHO	92
4.1 Walter Benjamin: a dimensão da experiência	92
4.2 A arte, a catástrofe e o testemunho	98
4.2.1 A arte como hieróglifos da memória	104
4.2.2 Choque, trauma e elaboração	110
4.2.3 Esperança	121
4.3 A fotografia e os rastros	122
4.4 A escrita da matéria	131
CAPÍTULO 5 – SUPORTES DA MEMÓRIA	145
5.1 Entre o museu e os objetos	145
5.1.1 Soco no estômago: o Museu do Quai Branly	145
5.1.2 Flávio de Carvalho: dos objetos	154
5.2 A palavra	158
5.3 <i>L'attachement au vivant</i>	165
5.3.1 A série "Parole": articular a palavra como escultura	166
CONCLUSÃO	175
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	177
APÊNDICE A – Transcrição da entrevista com Frans Krajcberg	183
APÊNDICE B – Catálogo da exposição: O apego ao vivo/<i>L'attachement au vivant</i>	188

CAPÍTULO 1 – INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como principal objetivo investigar a obra do artista visual Frans Krajcberg a partir de análises de diferentes fases de sua produção e das relações entre arte, memória e exílio. A produção escultórica e fotográfica de Krajcberg nos coloca diante de diferentes narrativas e memórias de um homem que testemunhou significativos eventos do século XX. Sua trajetória de vida, marcada por inúmeros deslocamentos, como por exemplo, seu exílio no Brasil, estimulou a produção de uma obra marcada por uma pluralidade de suportes conectada aos lugares em que habitou.

Krajcberg carrega uma marca singular, pois opta pelo isolamento e por uma produção ímpar em diálogo com a natureza. Sua obra é exemplar no que tange à reinvenção dos processos tradicionais da gravura, escultura e pintura. Sua poética visual instaura-se a partir de sua experiência imersiva na natureza, ressignificando os elementos encontrados em seu percurso.

Os processos empregados pelo artista podem ser lidos, muitas vezes, como uma busca ao desconhecido. Enquanto coisa percebida, a natureza se apresenta a Krajcberg como um “Niágara de clorofila”¹ (CENDRARS, 2018) e de vida. Sua obra nos remete à construção de uma poética através de uma linguagem arcaica, que observa o movimento silencioso dos troncos, das raízes e do fluxo dos elementos naturais: como a água, a terra, a madeira e o fogo, que se manifestam, erodem as formas e criam memórias. Um fluxo silencioso e desconhecido que modela as diversas formas de vida em nosso planeta. Como um arqueólogo, o artista desloca-se à procura de pistas e traços deixados pelo tempo sobre as superfícies das coisas e, ao encontrá-los, é desafiado a dar forma e vida a seus achados.

Pela utilização de troncos calcinados e arrancados do solo, o artista instaura um procedimento que revela a apropriação da matéria vivente violentada brutalmente pelo homem. A seleção, o recolhimento e a ressignificação destes vestígios, provenientes de desmatamentos e queimadas, pelo artista, apontam para o caráter testemunhal de sua obra.

¹ Termo empregado por Blaise Cendrars, para representar o impacto da vegetação tropical sobre um europeu ao chegar no Brasil, no poema *Chegada a Santos*. Esse termo também foi utilizado pelo diretor de cinema Maurice Dubroca, quando o entrevistei em Paris no Espace Krajcberg.

Como a obra de arte torna-se suporte da memória, expressa simultaneamente pela construção/criação e destruição/violência do homem? A obra de Frans Krajcberg, analisada como investigação dessa pergunta, problematiza a questão da sobrevivência através da seleção dos elementos vegetais e minerais. A arte como rastro, inscrição e gesto liga-se à memória e à sobrevivência, pois é algo que ecoa e reverbera, instaurando novas possibilidades de ação. A arte associada à memória liga-se a uma ação reflexiva, na medida em que é através da reflexão sobre os eventos passados e seus desdobramentos que podemos optar por escolhas futuras. A rememoração relaciona-se às palavras, às imagens, às percepções e aos sentidos. Uma ação associada ao campo simbólico, sógnico e afetivo, que possui a arte como um dos seus agentes.

É importante observar que, nesta pesquisa, priorizamos a utilização do relato, pois pensamos ser uma forma que possibilita explorar diversas dimensões de uma memória que vai sendo construída ao longo da elaboração de questões, caminhos e respostas possíveis. Desta forma, não aplicamos uma metodologia ligada à história da arte. Acreditamos que a arte se interpõe como linguagem e tem a potência de carregar e transmitir narrativas e memórias. A pesquisa tem como um de seus cerne a obra e o percurso de vida de Frans Krajcberg, em sua dimensão de exílio e de suas imagens e esculturas como diferentes suportes de memória. A partir de sua jornada, traço muitos paralelos, dentre os quais se destacam o diálogo que estabeleço com minha própria experiência de vida, enquanto artista e pesquisador. Vejo em Krajcberg um catalisador e potência, a partir do qual várias questões são levantadas e misturadas. Por isso, analisaremos também, ao longo do texto obras de outros artistas, como Bispo do Rosário, Jochen Gertz, Shelomo Selinger, entre outros, no que elas suscitem discussões que atravessam as poéticas abordadas.

No segundo capítulo, abordamos a vida e a obra de Frans Krajcberg e seu percurso no Brasil, revisitando diferentes camadas de memória, ora de sua vida, ora deste vasto território. Partimos de sua obra enquanto suporte para discutirmos a memória, o exílio e o testemunho; e o imbricamento destas questões com o progresso e a catástrofe. O exílio enquanto deslocamento e condição humana é determinado por situações externas, mostrando-se ao mesmo tempo como político. Analisamos também neste momento a obra de Bispo do Rosário para falar de um corpo em exílio.

No terceiro capítulo, *A arqueologia das superfícies*, nos detemos nas poéticas e procedimentos pelos quais o artista Frans Krajcberg lança mão, através de processos inventados que dialogam com as superfícies das coisas, sejam através da moldagem ou das montagens. No decorrer de seus deslocamentos, a ênfase sobre a superfície é apresentada na medida em que o artista desenvolve seu processo criativo a partir dos elementos encontrados e selecionados em diálogo com a natureza. Ele opera como um artista viajante, de forma análoga às técnicas empregadas por um arqueólogo em trabalho de campo. Sua poética inovadora, permeada por sua trajetória pessoal de mudanças e transformações, dá palavra às coisas que já estavam presentes. Ao longo dessas transformações, o trabalho conduz o artista a assumir um engajamento político. Surge então a questão de compreender de que maneira a obra de arte se relaciona com as múltiplas dimensões da memória. Articulamos essas questões com os conceitos trabalhados nos escritos de Walter Benjamin, o principal aporte teórico para o diálogo com o presente trabalho.

No quarto capítulo, *Arte, experiência e testemunho*, nos aprofundamos nas relações entre as discussões de Benjamin sobre a leitura, a escrita, a alegoria e a transmissão; e a produção de Krajcberg. O foco se dá na dimensão do artesanal e sua ligação com a narrativa e com os suportes da memória. Eles se relacionam com uma arqueologia enquanto possibilidade de reconhecimento da memória nas superposições de camadas. O testemunho se apresenta como um suporte fundamental de transmissão da memória e usamos o relato de Primo Levy e a obra de Shelomo Selinger para ilustrar o choque, o trauma e a elaboração, e as lacunas sobre o esquecimento e o não dito; entre a análise de outros artistas. A partir disso, nos perguntamos em que medida a obra de Krajcberg nos fala sobre um movimento que se lança para fora como uma linguagem.

Por sua vez, no quinto capítulo, *Suportes da matéria*, permeamos uma discussão sobre os museus, os objetos e a palavra. Utilizamos do relato de minha experiência no museu do Quai Branly para discutirmos como os objetos são deslocados de sua origem nas coleções dos museus. Neste contexto, estes objetos trazem diferentes memórias e suscitam questões políticas. Em seguida, para discutir ainda os objetos, abordamos o texto de Flávio Carvalho *Os ossos do mundo* e o trabalho do antropólogo Octave Debary. Como estudo de caso concreto, relatamos

minha experiência com o trabalho dos catadores das feiras do Rio de Janeiro, que atuam como os trapeiros benjaminianos. Por fim, nos direcionamos à importância da palavra, abordando o tema a partir das concepções de Walter Benjamin sobre a linguagem e a teologia judaica, enquanto lugares possíveis para a valorização e a transmissão da memória.

Durante o desenvolvimento da pesquisa, observamos a importância da palavra como “força motriz” que desempenha um importante papel na construção da memória sobre diversas dimensões, enquanto possibilidade de criação/nomeação, ou da própria apreensão/leitura da mesma. Todo esse processo culminou numa experimentação artística pessoal, a exposição *L’attachement au vivant*, no Museu da História da Medicina, da Université Paris Descartes. Explicamos de que maneira os trabalhos presentes nesta exposição foram construídos, seus desdobramentos e possíveis conexões.

Para realizar este trabalho, efetuamos uma investigação e análise bibliográfica sobre Frans Kracjberg e uma revisão de literatura dos temas que são utilizados como olhares possíveis para a compreensão da obra do artista, como as discussões e poéticas sobre o exílio, a experiência e a memória. Cabe ressaltar que como não se trata de um trabalho tipicamente monográfico, não pretendemos realizar uma pesquisa e análise extensiva a respeito da bibliografia de Kracjberg. Ele se apresenta como o ponto de partida a partir do qual alguns problemas são levantados e o foco de diálogo principal entre outros artistas, bem como entre minha própria jornada pessoal e produção artística.

Também realizamos observações participativas através de viagens, visitas em ateliês e entrevistas. Realizamos visitas à museus, bibliotecas, acervos e viagens a locais que permitiram partilhar algumas de suas experiências.

Em um primeiro momento houve o encontro com Kracjberg em sua casa em Nova Viçosa, no sul do estado da Bahia, em 2016. Esta viagem possibilitou realizar uma entrevista com o artista, bem como conhecer a estrutura de seu trabalho e das construções de sua casa. Também estabelecemos um diálogo com seus assistentes, tanto os atuais como com os antigos, a fim de que fosse possível compreender seu processo de criação artística, como a seleção. Durante esta imersão, foi possível observar que seu processo criativo era completamente entrelaçado com o local onde vivia. Como uma tentativa de experienciar diretamente

o percurso do artista, tivemos a oportunidade de refazer alguns de seus caminhos, como os passeios de barco que levavam ao mangue e à praia, e o reconhecimento da paisagem da região onde habitava. Este contato com o espaço permitiu um acesso direto às dimensões da experiência com a natureza, que deixam resíduos que se tornam fonte de criação e transmissão de memórias.

Na cidade do Rio de Janeiro, estabelecemos contato com algumas pessoas que conviveram com Krajcberg. O período de pesquisa de campo em Paris, no ano de 2018, teve uma importância fundamental. Nesta oportunidade, conhecemos L'Espace Krajcberg, onde tivemos acesso ao acervo do local, bem como a materiais bibliográficos. Durante a estadia em Paris, através de entrevistas, procuramos trilhar uma rede de conexões entre artistas, agentes do circuito cultural e pessoas próximas. Também foi possível acessar o extenso acervo da Biblioteca Kandinsky, do Centro Pompidou.

A exposição *L'attachement au vivant (O apego ao vivo)* faz parte dos desdobramentos desta pesquisa, sinalizando também enquanto uma possível resposta às perguntas que nos colocamos ao longo desta tese.

1.1 Caderneta de campo

A relação entre a arte e a memória vem ao encontro de meu percurso como artista plástico (fotógrafo e escultor) e arte educador. Dessa forma, compreendo a arte como um campo complexo, que potencializa a transmissão de saberes e poéticas, e nos possibilita a tentar compreender as diferentes estruturas de organização socioculturais. Ela nos coloca uma dimensão material de presença e constitui-se enquanto uma imaterialidade (rastros invisíveis de memória). A arte se inscreve e sobrevive como uma forma de escritura. Uma escritura/memória alicerçada em diversos suportes, processos e técnicas. Podemos afirmar que é preciso aprender a ler e a escavar as superfícies, sejam estas das esculturas, das imagens ou dos textos. Esses suportes possuem aberturas interpretativas.

A pesquisa que segue lança mão dessas camadas, quando as formas de memória e de exílios sobrevivem e são carregados pela obra de arte. As relações que vão se constituindo ao longo desta pesquisa apontam para uma estratégia de reconhecimento da superfície como uma sucessão de camadas. Assim, seguimos

algumas pistas que se reúnem e se aprofundam através de textos e de imagens, num contexto em que o fragmento e a alegoria tornam-se possibilidades de expressão, criação e análise crítica. Ressaltamos o caráter inaugural da obra de Frans Krajcberg com seu próprio testemunho da Segunda Guerra Mundial e com a destruição progressiva do meio ambiente no Brasil, acelerada durante a década de 1970. O exílio torna-se uma questão, na medida em que o fluxo de migração e deslocamento, a partir do início do século XX, depois da Revolução Russa e da eclosão da Primeira Guerra Mundial, atingem grande parte da humanidade. O exílio parece constituir-se como um dos elementos-chave para compreendermos a dimensão política, na contemporaneidade, da condição do homem.

No início da década de 1980, Frans Krajcberg representava um sopro de ar no cenário artístico brasileiro. Um artista que produzia uma obra diferenciada e assumia, de certo modo, um posicionamento às margens do mercado comercial de arte, marcado por sua escolha de recolhimento e afastamento dos grandes centros urbanos. Seu trabalho dialogava com diferentes processos de produção visual. Sua figura, em meu imaginário, representava um cavaleiro paladino, devido ao seu posicionamento de isolamento e de sua oposição a um sistema baseado na exploração dos recursos naturais de maneira não sustentável. Naquela época, como será exposto ao longo deste trabalho, artistas se manifestavam ou produziam trabalhos sobre a situação política e as transformações do meio ambiente, como, por exemplo, Cildo Meireles, Paulo Bruscky, Artur Barrio, entre outros.

Minhas inquietações iniciam-se no reencontro com a obra de Krajcberg, a partir de uma experiência singular, que é marca da criação humana, em que os elementos construídos são, ao mesmo tempo, expressão individual e coletiva de um período e contexto cultural. No ano de 2005, eu trabalhava como professor de artes visuais em um projeto de inserção social através da arte nos arredores do Cais do Porto da cidade do Rio de Janeiro. Esse projeto possibilitava a convivência com jovens de diversas comunidades e abrigos. De certo modo, os trabalhos produzidos pelos alunos expressavam uma fragmentação social, com manifestação de forte violência na cidade.

Figura 1 – Desenho de aluno, Projeto Talentos da Vez, Arte e o Real, 2005, Rio de Janeiro. Arquivo pessoal.



Fonte: (FAINGUELERNT, 2005a).

Figura 2 – Desenho de aluno, Projeto Talentos da Vez, Arte e o Real II, 2005, Rio de Janeiro. Arquivo pessoal.



Fonte: (FAINGUELERNT, 2005a).

Figura 3 – Desenho de aluno, Projeto Talentos da Vez, Arte e o Real III, 2005, Rio de Janeiro. Arquivo pessoal.



Fonte: (FAINGUELERNT, 2005a).

Podíamos observar a realidade muito fortemente permeada por conflitos. Os desenhos e as esculturas traziam estas marcas e vestígios ligados à violência, uma violência em diversas camadas. Desde os conflitos armados, que passaram a integrar o cotidiano das comunidades da cidade, ou os temas ligados à deterioração do meio ambiente.

Certo dia, uma das coordenadoras do projeto me entregou uma caixa de material para reciclar; ao abrir a caixa, me defrontei com dezenas de imagens fotográficas (em *slides*) de trabalhos de artistas brasileiros. Dentre eles, encontrei aproximadamente 80 imagens de autoria desconhecida da obra e do artista Frans Krajcberg. Minha admiração pela obra e percurso do artista se relaciona a meus interesses sobre diversas materialidades e processos, presentes na minha formação enquanto artista e arte educador. Também se fundamenta pela relação complexa que é estabelecida entre arte, vida e meio ambiente. Sempre nutri uma forte admiração e curiosidade pelo trabalho e pelo artista. Guardei estas imagens, e retorno a elas, com o início de meu doutorado, durante a minha pesquisa de campo, junto ao artista Frans Krajcberg, em março de 2016.

Pretendemos, nesta pesquisa, manter um enfoque transdisciplinar, buscando estabelecer diálogos com outras poéticas artísticas surgidas no início do século XX e a partir dos anos de 1960. Entre elas, o surrealismo, a arte *povera* e o novo realismo. Também buscamos analisar os processos imbricados entre a imagem material e imaterial, no que concerne à relação da imagem enquanto expressão preponderante na contemporaneidade.

Esta caderneta de campo se constitui ao longo de diversos encontros e relações tecidos durante a pesquisa desenvolvida. O diálogo com o antropólogo Octave Debary se dá também em minha experiência como artista visual. Contei com sua parceria em minha exposição recente no Musée d'Histoire de la Médecine de l'Université Paris Descartes, em Paris, intitulada *O apego ao vivo*. Idealizamos conjuntamente a exposição e a conversa estabelecida entre os textos e imagens do catálogo.

O pensamento de Debary também se aproxima de minhas pesquisas em torno de Krajcberg, já que dessas confluências há também contribuições nos estudos sobre a memória. Portanto, os encontros vividos em meus deslocamentos fazem parte da dimensão do relato, desde minhas experiências profissionais para

além da universidade, citadas anteriormente, até a forma como os apresento aqui, nesta pesquisa.

CAPÍTULO 2 – A OBRA DE FRANS KRAJCBERG

Frans Krajcberg é um sobrevivente, um homem marcado pela guerra e pela destruição. Em 1939, constata o desaparecimento de quase toda sua família, posteriormente enviada aos campos de extermínio nazistas. Na mesma ocasião, ao voltar para a sua cidade, Koziénice, encontra sua mãe, ativista do partido comunista, enforcada pelas forças de segurança. Krajcberg é preso, mas consegue fugir e se alista no exército russo, aquartelado na Polônia durante a invasão nazista, e toma parte em combate após a invasão da URSS pela Alemanha.

Ao ficar doente, é mandado para Minsk, onde começa a pintar durante seu período de recuperação. Após tentar ingressar na Escola de Arte de Vitebski, vai para Leningrado, onde estuda Engenharia Hidráulica e Belas Artes. Com a invasão da URSS em 1941 pelos nazistas, Krajcberg se junta à resistência polonesa e é mandado para Taschkent, perto da fronteira com a China. Trabalha construindo pontes de emergência na frente de batalha até 1945 (MORAIS, 2000). Com o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, Frans Krajcberg se desloca para a Alemanha e lá permanece até 1947. Durante esse período, estuda na Academia de Artes de Stuttgart, frequentando as aulas do professor e artista Willi Baumeister².

Baumeister foi um artista/professor importante e que merece destaque por ter exercido grande influência sobre o jovem Frans. Manteve, durante toda sua vida, uma forte relação com a arte e a cultura francesa, pela aproximação com a pintura impressionista, pós-impressionista – principalmente Paul Cézanne, o grande inovador da arte moderna – e com o movimento cubista. Como parte de suas novas pesquisas, se juntou, em 1930, ao Cercle et Carré – O Círculo e o Quadrado –, um grupo fundado pelo artista uruguaio Joaquim Torres García³ e pelo escritor francês Michel Seuphor.

A partir desses contatos, seu trabalho torna-se mais orgânico, como sugerem os críticos Carl Einstein e Christian Zervos, editor da revista *Cahiers d'Art*. Baumeister publica artigos sobre a pintura pré-histórica encontrada nas cavernas e sua relação com a pintura contemporânea surrealista de Joan Miró, André Masson e

² Pintor alemão, que viveu entre 1889 e 1955.

³ Joaquim Torres García foi um importante pintor nascido em Montevideu, no Uruguai, tendo criado uma obra que buscou estabelecer uma linguagem pictórica e simbólica através de um alfabeto próprio.

Jean Arp. Em 1947, publica o livro *The Unknown in the Art*, originalmente, *Das Unbekannte in der Kunst*. O conteúdo desse livro é uma resposta à questão da relação da arte moderna com a vida. Dessa forma, integra a discussão sobre a arte junto a vários artistas, como Wassily Kandinsky, Paul Klee, Theo Von Doesburg e El Lissitzky. O início do livro possui uma citação de Goethe que expõe, de certa maneira, as linhas que conduziram suas pesquisas e trabalhos: “*The material is visible to everyone/ The content is only discovered by those/ who have something to contribute/ And the form is a secret to most*”. (GOETHE *apud* BAUMEISTER, 2013, p. 3). Os princípios que norteiam a produção artística de Baumeister são as fontes intelectuais universais deixadas pela espécie humana através da arte, desde suas longínquas origens até os dias atuais. O conhecimento adquirido pelo artista através de uma reflexão persistente foi algo determinante nas orientações passadas a seus alunos. Baumeister é possuído pela arte, no sentido positivo do termo (SKRYPZAK, 2013). Quando não estava em seu ateliê, carregava consigo um *sketchbook* (livro de anotações), no qual desenhava ou anotava suas ideias. Krajcberg também se insere nesta classe de artistas, que vivem a arte de maneira visceral. Podemos observar a repercussão de forte influência das pesquisas desenvolvidas por Baumeister em seu discípulo, que registra suas viagens e deslocamentos no Brasil em busca de respostas e novas formas a serem encontradas na natureza, a partir de perguntas que ele tenta decifrar por meio de seu olhar e do seu fazer escultórico. Sua obra dialoga com o belo, mas também com o estranho e com a destruição. Assim como para Willi Baumeister, para Krajcberg, fazer arte era um processo constante de descobertas.

Cabe aqui observar que, por recomendação de Baumeister, Krajcberg segue para Paris munido de uma carta ao pintor Ferdinand Leger. Leger, por sua vez, apresenta Frans Krajcberg ao pintor russo Marc Chagall⁴. Chagall conquistou sua linguagem artística e seu aprendizado saindo de sua cidade natal, com uma permissão especial, pois naquela época a comunidade judaica morava em determinados bairros e falava o ídiche⁵. Naquele momento, os judeus precisavam de autorização especial para o trabalho, pois não tinham autorização para entrar e

⁴ Marc Chagall, pintor de origem russa, nasceu em Vietbsk, em 7 de julho de 1889. Nessa época, a cidade tinha 70 mil habitantes. Chagall foi criado numa atmosfera profundamente religiosa.

⁵ Dialeto que os judeus falavam na Diáspora, que possui semelhanças com o alemão. Atualmente, é quase uma língua morta.

trabalhar nas grandes cidades. Chagall desenvolveu uma pintura fantástica, em que as figuras humanas habitam o espaço; voam, literalmente. Suas imagens possuem uma forte relação com o sonho e são habitadas pelo imaginário de sua cidade natal, assim como pelos personagens de sua relação familiar, que iriam marcá-lo por todo seu percurso artístico. Em sua obra podemos encontrar a temática do nascimento, da morte e do casamento. Poderíamos dizer que Chagall trabalha com temas locais que se amplificam e se deslocam para uma visão propriamente humana e universal.

Seu trabalho também aborda a questão da memória. Uma memória local, de sua comunidade natal, de seus costumes e da relação que perpassa a vida e a morte. O escritor e poeta Blaise Cendrars foi um dos grandes amigos e incentivadores de Marc Chagall na França. O poeta estabelece diálogo e afinidade com a pintura de seu amigo. Interessante notar que Cendrars dava os títulos para as pinturas de Chagall, assim como as pinturas de Chagall viriam a influenciá-lo em seu texto e prosa (*Prose du Transsidié*). Este convívio entre a pintura e a poesia fica patente quando Chagall é convidado a ilustrar as narrativas tradicionais francesas. Cendrars esteve no Brasil várias vezes e estabeleceu um forte laço com o país e com os escritores e artistas que viriam a participar da Semana de Arte Moderna de 1922.

Após a Segunda Grande Guerra, a Europa respirava uma atmosfera lúgubre e estava dilacerada pela ampla destruição das cidades e pelo massacre de suas populações e pelo extermínio de milhões de judeus, ciganos, homossexuais e opositores ao regime nazista. Após passar quatro meses de extrema dificuldade em Paris, Frans Krajcberg consegue comprar uma passagem de navio para o Brasil, com a ajuda de Marc Chagall. Décadas depois, no Brasil, Krajcberg expõe a difícil experiência de ter relatado o desaparecimento dos familiares do amigo, ainda em Paris.

Krajcberg irá experimentar um renascimento existencial através de seus primeiros contatos com a arte na Alemanha, na França e, posteriormente, em seu exílio no Brasil, perseguindo de maneira visceral diferentes caminhos nas artes visuais, a fim de compreender as formas e significados encontrados na natureza. Podemos observar a experiência da destruição vivida na Europa e seu renascimento em terras brasileiras. Entretanto, a destruição e a violência parecem lhe acompanhar em sua jornada. Tais marcas tecem conexões com diferentes momentos históricos

de grande relevância e repercussão em nosso presente. Sua obra e seu percurso de vida se entrelaçam a uma grande produção secundária de diversos registros realizados sobre o artista, como catálogos, entrevistas etc. Estes dois aspectos colaboram para criação de uma narrativa sobre o artista. Escritura/memória composta por manifestos, exposições, textos críticos, documentários, entrevistas e testemunhos de pessoas que conviveram com ele.

No final de 1948, Krajcberg segue rumo ao Brasil sem dominar a língua e sem informações sobre o país. Ele veio acompanhando uma mulher húngara que precisava estar com alguém para poder embarcar. Depois de entrarem no barco, Krajcberg não mais a veria, já que ela estava na primeira classe e ele, na terceira. Como era comum a muitos imigrantes naquele período, seu desembarque no Brasil foi marcado por grandes dificuldades.

Desde a Primeira Guerra Mundial, observamos intensos fluxos migratórios, com milhares de pessoas em busca de uma nova vida e de oportunidades em novos territórios. Krajcberg chega ao Brasil pelo porto da cidade do Rio de Janeiro, uma experiência de exílio, como a de tantos outros milhares de imigrantes que perderam suas referências afetivas, culturais, materiais e territoriais.

Depois de passar alguns dias dormindo nas ruas da cidade, o artista consegue identificar a língua falada por um casal de alemães, com quem consegue fazer contato. Embarca clandestinamente em um trem na estação ferroviária da Central do Brasil, rumo à cidade de São Paulo, onde permanece até 1952. Lá, trabalha em diversas atividades, tendo inclusive participado da construção do Museu de Arte Moderna e da montagem da primeira Bienal de São Paulo. Também desenvolve a pintura e a confecção de azulejos artísticos para a Osirarte, tendo trabalhado nas pinturas dos azulejos de Portinari para o prédio do Ministério de Educação, no Rio de Janeiro. Além disso, trabalhou na produção de cenários para o grupo teatral *A tropicana*.

Em 1951, mora na cidade de Itanhaém, no litoral paulista, onde manteve diálogos com Alfredo Volpi e Mario Zanini, que havia lhe emprestado a casa. Por esta ocasião, desenvolve uma série de pinturas monocromáticas com preponderância da cor cinza; pinturas que, de certa forma, dialogavam com a paisagem local. Estas primeiras pinturas seriam expostas na Galeria Domus e no Salão Paulista de Arte Moderna (MORAIS, 2000, p. 11). Depois, parte para a cidade

de Monte Alegre, no Paraná, onde a família Klabin possuía uma usina de processamento de pasta de papel, produzida a partir da plantação de pinheiros. Krajcberg consegue um trabalho nesta usina, por intermédio e recomendação de Lasar Segall⁶. Como havia estudado engenharia em Leningrado, consegue uma vaga no setor de projetos da empresa. Após algum tempo, larga o emprego e vai morar numa modesta casa no interior da floresta de pinheiros de araucária, onde desenvolve desenhos, pinturas e cerâmicas.

Entrevistei Israel Klabin, que conheceu Krajcberg nesta época. Ele me relatou sua fraterna amizade, iniciada com o artista durante o estágio que fazia na empresa de seu pai, em Monte Alegre, e que o forno de cerâmica utilizado por Krajcberg veio da cerâmica Klabin do Rio de Janeiro. Grande parte destes trabalhos de cerâmica não possuem registros e se perderam. O próprio Israel Klabin relata que estes trabalhos tendiam a formas simplificadas com alguma funcionalidade. Consideramos este momento na carreira de Krajcberg como de descoberta e transição, o que sintetiza a passagem de uma arte bidimensional, exemplificada pelo desenho, pela gravura e pela pintura, para uma expressão tridimensional, representada pela escultura. Frederico de Moraes observa este momento regenerador vivido pelo artista, a partir deste contato direto com a natureza no interior da floresta de araucária e, que inaugura, de certa maneira, seu testemunho e sua experiência aqui no Brasil, de uma outra forma de violência, a destruição da natureza. Frederico de Moraes se refere a este momento:

Mas logo largaria o emprego para ir morar, sozinho, numa choupana de madeira, no interior de uma floresta de pinheiros. Sua única companhia era um gato. Ali continuou pintando e desenhando, realizando figurações sintéticas da vegetação local, naturezas-mortas e também algumas cerâmicas. O mais importante, porém, foi o bem-estar que lhe proporcionou este primeiro diálogo com a natureza brasileira, seguido, no entanto, em 1956, da decepção de presenciar as queimadas de florestas inteiras para dar lugar à cafeicultura. (MORAIS, 2000, p. 11).

Após a experiência de testemunhar a destruição da floresta de araucárias no Paraná, muda-se para a cidade do Rio de Janeiro, onde divide residência com o escultor Franz Weissmann, em uma casa localizada no bairro de Laranjeiras, emprestada pela família do escultor Sérgio Camargo. No ano seguinte, 1957, Franz

⁶ Lasar Segall, pintor de origem lituana que se exila no Brasil, em São Paulo. Participou do movimento *A Ponte*, ligado ao expressionismo alemão, no início do século XX. Casou-se com Geny Klabin.

Weissmann é premiado como melhor escultor e Frans Krajcberg como melhor pintor da IV Bienal de São Paulo.

Este reconhecimento o ajuda a dar início à sua trajetória internacional, iniciada em 1958, quando retorna a Paris, intercalando sua permanência na França com diversas viagens a Ibiza (RESTANY, 1975). É em Ibiza que começa a desenvolver uma série de trabalhos em relevos feitos com papel japonês, moldados sobre as superfícies rochosas. Nesse momento, sua experimentação artística dialoga com uma arqueologia das superfícies. O trabalho demandava um longo tempo de execução, pois o papel deveria secar sobre as rochas, assim como as interferências pictóricas produzidas em diálogo com os relevos. Este processo exigia que o próprio artista permanecesse junto às obras, morando numa gruta para execução dos trabalhos. Se os impressionistas, no início do século XX, foram a campo buscar suas próprias imagens e paisagens, por que Krajcberg não poderia ir buscar suas imagens e memórias nas superfícies?

O próprio processo de moldagem direta sobre o relevo rochoso nos remete às primeiras reproduções técnicas. A partir deste comportamento mimético, o artista confere visibilidade à passagem do tempo, que é expressão de sua percepção, consciência e memória. Ele nos propõe a ver as superfícies a partir de diversas camadas submersas criadas pela ação do tempo; com ajuda da água, da areia e do vento. Tais superfícies são, de certa forma, vestígios de tempo e de memória. Esta operação arqueológica artística solicita certa extração de uma essência das coisas, estabelecendo assim uma memória que é extraída pelo artista diretamente da natureza.

O resultado de suas pesquisas realizadas nas cavernas de Ibiza será exposto na galeria de arte do século XX, em 1960, repercutindo de maneira visceral, pois suas obras seriam interpretadas como representações de sofrimento e feridas abertas. “A crítica viu, nesses relevos, ao mesmo tempo, alusões a feridas, abscessos ou peles purulentas e a paisagens vulcânicas ou crateras lunares.” (MORAIS, 2000, p. 13).

Figura 4 – [Sem título]



Trabalho de Krajcberg feito a partir do relevo das superfícies.
Fonte: (MORAIS, 2000, p. 62-63).

No ano seguinte, seu trabalho é exposto na mesma galeria, ao lado de grandes nomes da arte internacional: Fontana, Fautrier, Gilioli e Krasno, entre outros (MORAIS, 2000). Esta exposição foi marcante, no que tange a demonstrar a posição de poéticas diferentes das proposições em relação ao informalismo francês e à *action painting* norte-americana.

Através de seu contato com a natureza, Krajcberg percebe uma semelhança que corrobora para a instauração de uma ordem na qual a matéria e os organismos vivos são os protagonistas. O artista se aproxima das superfícies desconhecidas, como as cavernas de Ibiza, em 1960 e, posteriormente, em 1964, em Cata Branca, Minas Gerais. Em 1964, ganha o Prêmio Cidade de Veneza, concedido pela Bienal de Veneza. A partir desse ano, ele fixa residência em Paris, mas mantém sua atenção voltada ao Brasil.

2.1 Território da memória: o Brasil

Em 1940, alguns anos antes da chegada de Frans Krajcberg ao Brasil, o escritor austríaco Stefan Zweig⁷ se refugiou no país após ter passado por Nova York. Ele buscava um lugar seguro para se exilar, pois temia a invasão da Inglaterra pelas forças nazistas, mesmo aconselhado a permanecer em território inglês por seu jardineiro e confidente, Sr. Edward Miller, com quem mantinha conversas sobre o tempo e o crescimento das plantas em sua casa recém-adquirida em Bath, na Inglaterra (DINES, 2004).

Em seu livro *Brasil, país do futuro*, 1940, Stefan Zweig retrata um país por meio de diversas camadas de memória. Sua análise é construída a partir das transformações socioeconômicas que transitavam sobre este território. O projeto é iniciado com uma viagem de dois meses às cidades barrocas mineiras, quando vai lentamente catalogando informações através de algumas fontes. O livro seria uma forma de facilitar seu visto diplomático de entrada e permanência no país (DINES, 2004, p. 314), em pleno Estado Novo, governo de Getúlio Vargas. O jornalista e escritor Alberto Dines, em seu livro *Morte no paraíso: a tragédia de Stefan Zweig*, aborda com detalhes a trajetória do escritor e historiador, tecendo importantes considerações sobre o fluxo de imigração de judeus e intelectuais provenientes da Europa, e observando o esforço para se retirar os intelectuais da Alemanha e outros que estavam exilados na França. Walter Benjamin, fundamental aporte teórico para esta tese, estava entre esses intelectuais alemães que tentavam escapar e fugir da França pela Península Ibérica. No mesmo momento, Stefan Zweig permaneceu em seu exílio na cidade de Petrópolis, Rio de Janeiro. A expansão nazista se consolidou na Europa pela invasão de diversos países e pela criação dos campos de concentração e extermínio.

Zweig aborda as origens da criação do Brasil, reconduzindo o leitor às memórias da colonização do território e criando condições de visibilidade para as diversas camadas e superposições culturais. Sua abordagem revela os sintomas das transformações socioeconômicas perpassadas pela dimensão do poder e seus conflitos. Dimensão esta que perpassa o esquecimento das classes subalternas, das

⁷ Stefan Zweig nasceu em Viena em 1881 e morreu na cidade de Petrópolis em 1942, escritor, romancista, poeta, dramaturgo, jornalista e biógrafo. Foi um dos escritores mais famosos e vendidos do mundo a partir de 1920.

diversas memórias que se relacionam à criação da nação brasileira e da formação do povo deste país.

Pode se questionar a produção de Zweig por um certo alinhamento à formação de uma ideologia nacional, adotada como projeto, durante o governo de Getúlio Vargas. A crítica desenvolvida por Renato Ortiz é um bom contraponto a ser feito ao pensamento de Zweig. Ortiz, em sua obra *Cultura brasileira e identidade nacional*, aborda e problematiza a ideologia de um Brasil-cadinho, como um pensamento que se configurou através das transformações sociais, como a abolição da escravatura e a criação da república brasileira. A análise de Ortiz revisita os estudos iniciais conduzidos por alguns intelectuais brasileiros. A ideologia de um Brasil-cadinho como expressão de uma mistura entre várias raças, começou a ser delineada no final do século XIX, na centralidade da figura do mestiço. Autores como Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Nina Rodrigues definem este momento histórico pela busca de uma identidade nacional a nível simbólico a partir da mestiçagem. Segundo Ortiz, Florestan Fernandes, em seus escritos sobre a questão racial no Brasil, diz “que o brasileiro tem o preconceito de ter preconceito” (FERNANDES *apud* ORTIZ, 2012, p. 36). Esta frase sintetiza a percepção encobridora, na qual as relações sociais são elevadas a uma ideologia da democracia racial (ORTIZ, 2012).

É, portanto, na virada do século que se engendra uma “fábula das três raças”, como considera Roberto da Matta. A ideia de fábula é sugestiva, mas talvez fosse mais preciso falarmos em mito das três raças. O conceito de mito sugere um ponto de origem, um centro a partir do qual se irradia a história mítica. A ideologia do Brasil-cadinho relata a epopeia das três raças que se fundem nos laboratórios das selvas tropicais. (ORTIZ, 2012, p.38).

Ortiz também destaca a importância dos anos de 1930 na reorientação da historiografia Brasileira. A partir do testemunho de Antonio Candido, Carlos Guilherme Mota, em seu livro *Ideologia da Cultura Brasileira*, considera três obras de vital importância para a construção de uma análise sobre o Brasil: *Evolução Política do Brasil*, de Caio Prado Jr., 1933, *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, 1933 e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, 1936. Para Ortiz, Caio Prado e Sérgio Buarque de Holanda representam uma guinada na construção de um novo espaço de pensamento. Ainda observa a criação da universidade no Brasil neste período, a fundação da USP, em 1930. Já o livro *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, obedece à tradição que dá continuidade aos moldes dos antigos Institutos Históricos e Geográficos, indo ao encontro do pensamento de Sílvio

Romero, pois coloca a questão racial novamente em cena. Este viés naturaliza as relações entre a Casa Grande, constituída pelos senhores brancos, e a senzala, habitada por negros escravizados, que supostamente conviveriam sem conflitos no mesmo espaço (ORTIZ, 2012, p. 40-41). “Gilberto Freyre transforma a negatividade do mestiço em positividade, o que permite completar definitivamente os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada” (ORTIZ, 2012, p.41).

A perspectiva traçada por Stefan Zweig de certa forma se alinha com a ideologia sobre o Brasil-cadinho, mas, em contrapartida, tem o mérito de dar visibilidade ao projeto de nação, relacionado ao programa político instituído por Getúlio Vargas, cuja propaganda foi alcançar a meta de um país alinhado ao ideal de modernidade e ao seu promissor futuro. Não devemos nos esquecer que a situação do escritor era um tanto delicada, pois ele temia ser extraditado ou que o país viesse a se alinhar ao regime nazista. Zweig se destaca em sua postura ímpar ao se deslocar sobre o espaço brasileiro e conduzir uma narrativa que revisita diferentes camadas de memória do território. Seu livro traz o olhar de um escritor estrangeiro sobre as sucessivas camadas de destruição e violência que permeiam a nossa história como Estado. Não podemos perder de vista que seu livro, *Brasil, país do futuro*, funcionou como uma espécie de visto de permanência no Brasil.

Assim, é importante salientar as condições de criação de uma historiografia brasileira, enquanto uma memória que é sedimentada num determinado momento político e sustentada por diferentes agentes (escritores, intelectuais e políticos), que participam ativamente da criação e da transmissão de narrativas de memórias.

Observamos desta forma, diferentes possibilidades de acesso às memórias do país, através de diferentes olhares. Perspectivas heterogêneas nos conduzem a ver o nosso objeto de várias maneiras. Se pensarmos sob o ponto de vista dos primeiros habitantes do Brasil, os grupos indígenas, certamente veríamos o “descobrimento” do Brasil de forma bem diferente. Também é importante compreender que diferentes perspectivas sobre o acontecimento sinalizam para a posição do sujeito que as percebem.

Podemos perceber o apagamento de memórias associado a essas transformações do território brasileiro e ao desaparecimento de diversas etnias indígenas e de suas respectivas culturas. Reconhecemos forças que tendem a esquecer a própria existência da escravatura e a supressão dos direitos e da própria

existência das populações indígenas. A história brasileira, produzida pela elite econômica, irá manter certa memória, concentrando-se na abolição da escravatura e na total ausência de direitos das populações indígenas sobre seus territórios. O processo escravocrata, desta forma, se dá em relação aos negros africanos e à população indígena nativa. Dessa maneira, notamos as forças que atuam no processo de recordação de uma composição de memória e na produção historiográfica. Na história dominante do Estado brasileiro, não lembramos mais da escravidão e, sim, somos conduzidos a lembrar da abolição da escravatura. Nesse campo de disputa, observa-se a criação de leis e de memórias reverenciadas pela classe dominante, com objetivo de fortalecimento de uma identidade para criação do Estado-nação brasileiro. Diz Zweig:

Nunca mais será possível saber exatamente os números certos (calculam alguns que o total de negros importados orce por muitos milhões mais), porque Rui Barbosa, em 1890, a fim de abolir esta ignomínia, num gesto de nobreza, ordenou que fossem queimados os documentos existentes nos arquivos, relativos à escravidão. (ZWEIG, 1981, p.80).

A queima dos arquivos, realizada durante a gestão de Rui Barbosa, teria como um de seus objetivos se opor à possibilidade de ceder aos fazendeiros e escravocratas instrumentos legais para busca de indenizações financeiras, após a Lei de Abolição da Escravatura, de 13 de maio de 1888. Observamos que Rui Barbosa, em seu despacho oficial de 14 de dezembro de 1890, quando foi Ministro e Secretário do Estado de Negócios da Fazenda e Presidente do Tribunal do Tesouro Nacional, tentava apagar os rastros e vestígios da escravatura:

(...) considerando que a nação brasileira, pelo mais sublime lance de sua evolução histórica, eliminou do solo da pátria a escravidão – a instituição funestíssima, que por tantos anos paralisou o desenvolvimento da sociedade, inficionou-lhe a atmosfera moral; considerando que a República está obrigada a destruir esses vestígios por honra da pátria (...) (BARBOSA *apud* MOURA, 2004).

Machado de Assis, de outro modo, em seu livro *Memorial de Aires*, 1908, descreve este momento através de um de seus personagens. E problematiza a memória que de certa forma é carregada pela escrita: “Embora queimemos todas as leis, decretos e avisos, não podemos acabar com os atos particulares, escrituras e

inventários, nem apagar a instituição da História, e até da Poesia”. (ASSIS, 1994, p. 24).⁸

A ausência de documentos referentes aos números e títulos de propriedade de escravos, de certo modo, corroborou para colocar a escravatura num plano de esquecimento. Observamos uma relação direta entre as transformações espaciais através do deslocamento de populações e a mudança dos centros de poder e de interesse econômico. Zweig observa as incessantes transformações no país e nas cidades; como consequência, o enquadramento de sua população em conformidade com políticas públicas hierarquizadas de forma vertical. A estrutura de poder político e econômico vigente conduz certas transformações que armam uma hierarquização da própria memória. A modernização e planificação das cidades, exemplificada pela gestão do prefeito Pereira Passos, no Rio de Janeiro, apontam para a domesticação e higienização das relações e manifestações culturais do cotidiano, como as políticas de modernização e gentrificação, realizadas através de grandes obras e com grandes custos sociais. Sejam as aberturas de grandes avenidas, que tiveram como impacto a retirada de grandes contingentes de população pobre de suas casas; a destruição de igrejas barrocas em Salvador e no Rio de Janeiro; a remoção do Morro do Castelo também no Rio de Janeiro, onde morava, por exemplo, o poeta modernista Manuel Bandeira.

Essas ações tiveram um caráter de domesticação do espaço urbano, e trazem um importante componente político para a leitura das formas de ocupação das cidades na formação moderna brasileira. O exemplo modelar é o projeto modernizador de Paris, encabeçado pelo prefeito Haussmann, que tinha como um dos seus objetivos facilitar a mobilidade de tropas leais ao regime, para que fosse exercida uma imediata repressão a grupos insurgentes ao sistema político. Se a memória é atravessada por diversas camadas, Stefan Zweig percebe, com seu olhar estrangeiro, situações que, neste país, ainda nos lançam e nos remetem às premissas intensas de nossas origens coloniais. Algo como se o espaço exterior se modificasse com muita rapidez, mas os extratos de memória permanecem neste solo.

⁸ A obra completa de Machado de Assis se encontra disponível no domínio público do MEC. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/#obraCompleta>>. Acesso em: 12 fev. 2020.

2.1.1 Dos corpos escravizados aos corpos exterminados

O extermínio e a escravatura das populações nativas se deram nos primeiros contatos dos portugueses com a população de diversas etnias indígenas no território brasileiro. Os indígenas não serviam para o trabalho forçado, não eram domesticáveis, mas eram vistos pela missão jesuítica como seres que poderiam ser catequizados (ZWEIG, 1981). Esses nativos possuíam uma cultura baseada no contato direto com a natureza, constituindo um percurso cultural baseado na utilização da floresta e de meios naturais disponíveis no espaço circundante para sua sobrevivência, de maneira que o trabalho árduo não era parte de sua condição existencial. Não conheciam o esforço físico extenuante para geração excedente de trabalho. Pois quando precisavam comer, a caça e a pesca, assim como uma agricultura de subsistência, lhes eram suficientes para sanar as suas necessidades.

Revisitar a fundação da colônia portuguesa no início do século XVI nos lança diante de duas forças motrizes que sustentaram economicamente a colônia no Brasil por diversos séculos: os negros africanos e os ameríndios, que alimentaram a matriz energética para mover a economia extrativista brasileira em diferentes ciclos econômicos. O primeiro foco desses ciclos econômicos foi uma árvore de pequeno porte, mas capaz de tingir da cor de sangue e de brasa variados tecidos de outros territórios: o pau-brasil. Foi o primeiro produto a ser amplamente extraído deste território recém-descoberto. Mais tarde, o açúcar, extraído de uma super gramínea, a cana-de-açúcar; depois, a borracha, processada e extraída de um leite branco viscoso sangrado da seringueira; o ouro, através de sua exploração a céu aberto, abrindo e sulcando as montanhas de Minas Gerais; as esmeraldas; e o café, um pequeno grão de pele parda que movimentou a economia do século XIX. Observamos a imensa presença do extrativismo vegetal e mineral na história do Brasil. Este padrão extrativista mantém-se arraigado em nossa cultura. Atualmente, em pleno século XXI, grande parte da economia brasileira é baseada no extrativismo mineral e no agronegócio. Grandes áreas de florestas são destruídas diariamente para a criação de gado e para o plantio de monoculturas, como a soja.

Esquecemos que o Brasil é uma nação que se consolidou essencialmente através da violência e de inúmeras catástrofes humanas, que podem ser descritas pela desaparecimento de milhões de indígenas que aqui viviam e do martírio e da morte

de gerações de homens e mulheres provenientes do continente africano, todos submetidos às mais perversas formas de controle e submissão. A própria raiz da nação brasileira nasce desta confluência de mercadores e torturadores que arquitetam já uma economia global perversa.

O tráfico de escravos é, durante muito tempo, no Brasil, considerado não como o mais honrado, mas sim como o mais rendoso negócio; financiado por Londres e Lisboa, fornece ao fretador, bem como ao vendedor, lucro seguro, graças à necessidade, sempre crescente de escravos. A princípio, o escravo, que em média é vendido pelo preço de cinquenta a trezentos mil-réis no mercado da Bahia, parece ser relativamente caro, em comparação com o escravo aborígine, que tem apenas a cotação de quatro a setenta mil-réis, no máximo. (ZWEIG, 1981, p. 80).

Frans Krajcberg chega ao Brasil com o intuito de ir para um lugar sem os seres humanos que matam e destroem. Imagina um país sem pessoas. Ele chega inicialmente em exílio e posteriormente torna-se testemunha das transformações e da destruição do território brasileiro. Ele se depara, ao contrário de sua expectativa, com uma realidade que vem sendo desde o início da colonização portuguesa, ampla e sucessivamente marcada pela relação inextricável entre o progresso e a catástrofe. Esta relação foi pontuada e alertada pelo filósofo Walter Benjamin. Segundo Michel Löwy:

Benjamin coloca no centro de sua filosofia da história o conceito de *catástrofe*. Em uma das notas preparatórias às *Teses* de 1940, observa: "A catástrofe é o progresso, o progresso é a catástrofe. A catástrofe é o contínuo da história" (11). A assimilação de progresso e catástrofe tem, antes de mais nada, uma significação *histórica*: do ponto de vista dos vencidos, o passado não é senão uma série interminável de *derrotas catastróficas* (LÖWY, 2002, p. 204)

A crença no progresso está no cerne do pensamento historicista clássico, que o vincula a uma evolução necessária da humanidade como um todo. A pretensão de neutralidade desse modo de narrar a história, que visa apresentar uma visão científica, direta e meticulosa dos fatos, encara o progresso, também técnico, como uma lei natural. O olhar progressista e evolucionista faz como que os fatos históricos se apresentem sob uma lógica de acumulação quantitativa de vitórias, a despeito das opressões e tragédias da humanidade, que tem sua ocorrência justificada pela inevitabilidade de um fenômeno último, maior, global e necessário. Este pensamento, que parte de uma concepção hegeliana (GAGNEBIN, 1982, p. 61), é abertamente contraposto por Benjamin na tese IX, presente em seu texto *Sobre o conceito da História*. Referindo-se à alegoria do anjo de Paul Klee, esta tese pode

ser compreendida como uma parte fundamental da obra, no que se refere à negação da ideologia do progresso e de sua equiparação à catástrofe:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (BENJAMIN, 2011b, p. 226).

Ao voltarmos para a realidade brasileira, percebemos que viemos colecionando as ruínas desse progresso, ao permanecermos ainda hoje presos a este modelo extrativista oriundo da colonização. Se antes a escravidão e o extermínio de nativos foram recebidos com naturalidade para promover a economia brasileira, atualmente articulam-se projetos de extração mineral nas últimas terras indígenas, destituindo-os de seus direitos de propriedade, cultura e memória. A natureza é uma forma de memória. O planeta Terra é um organismo vivo e complexo. Frans Krajcberg afirma com muita propriedade que o século XX foi aquele em que o homem destruiu o homem, e o século XXI será o que o homem destruirá a natureza. Krajcberg irá presenciar essa destruição do meio ambiente promovida por políticas e estratégias de desenvolvimento.

2.1.2 O cais e os ossos

O artista desembarca no porto do Rio de Janeiro, pelo mesmo litoral em que centenas de milhares de escravos chegaram. Carrega em sua pequena mala, poucas roupas, memórias e o testemunho das atrocidades da Segunda Grande Guerra.

Décadas depois, o casal Merced Guimarães e Petruccio Guimarães, moradores da Rua Pedro Ernesto, na região da Gamboa, no Rio de Janeiro, ao realizarem uma reforma em sua casa, precisamente em 1994, descobrem várias ossadas no chão. Estas ossadas são parte dos rastros da escravatura em nosso país. Desde então, vários pesquisadores se dedicaram ao estudo, para compreender o que se passou naquela região. Aquele espaço de aproximadamente

quatro mil metros quadrados teria sob suas camadas dezenas de milhares de ossadas de pessoas que foram escravizadas, que já chegaram mortas dentro dos navios negreiros (tumbeiros) ou morreram em terra firme. Na mesma região da zona portuária do Rio de Janeiro, o Cais do Valongo⁹ foi redescoberto, em 2011, por ocasião das obras preparativas para as Olimpíadas de 2016 (BETIM, 2017). Durante as obras foram encontrados diversos objetos, ossadas e a estrutura do cais onde os escravos desembarcavam (LUCENA, 2019). O cais, em forma de degraus, localizava-se às margens do Mar de Guanabara. Os contratos das obras de revitalização do Porto previam um acompanhamento por equipes de arqueólogos, de modo que vários objetos foram selecionados, recolhidos e inventariados por diversas equipes que trabalhavam junto às empreiteiras responsáveis pelas obras. Este cais foi construído para substituir a entrada dos escravos, que acontecia principalmente pela Praça XV, onde fica o Paço Imperial e as barcas que atravessam a Baía de Guanabara.

O deslocamento do cais da Praça XV para o Cais do Valongo e o desembarque dos negros escravizados obedecem a um mecanismo de camuflagem e invisibilidade, quando a escravidão, ou a própria consciência da existência dela, é colocada de lado. Após a proibição do tráfico negreiro, em 1831, o Cais do Valongo passa por uma reforma, a fim de receber a imperatriz Teresa Cristina, esposa de Dom Pedro II. Podemos observar estas camadas de memória, que jazem sobre o chão da cidade do Rio de Janeiro, e outras diversas camadas de memória que disputam seu lugar: processos de anulação e silenciamento, exemplificados na transferência do cais; processos de rememoração, conduzidos pela recuperação das camadas que estavam submersas pelas obras; processos de patrimonialização, que se inserem no tombamento pelo Patrimônio Histórico da UNESCO do Cais do Valongo, em 2017. O Cais do Valongo é apenas um exemplo da atividade escravista

⁹ O Sítio Arqueológico Cais do Valongo é localizado no centro do Rio de Janeiro e abrange toda a Praça do Jornal do Comércio. Está na antiga área portuária do Rio de Janeiro, na qual o antigo cais de pedra foi construído para o desembarque de africanos escravizados atingindo o continente sul-americano a partir de 1811. Cerca de 900 mil africanos chegaram à América do Sul pelo Cais do Valongo. O sítio físico é composto por várias camadas arqueológicas, sendo a mais baixa composta do calçamento no estilo pé de moleque, característico do Cais do Valongo. É o traço físico mais importante da chegada de escravos africanos no continente americano. (UNESCO, 2017) Disponível em: <http://www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/world-heritage/list-of-world-heritage-in-brazil/valongo-wharf-archaeological-site/>. Acesso em: 30 fev. 2020.

que se fez presente paralelamente no Rio de Janeiro e no resto do território brasileiro.

Segundo os fundadores do Instituto Pretos Novos, criado a partir da descoberta das ossadas na residência do casal Guimarães, citada anteriormente, a prefeitura não vem efetuando os repasses necessários para a manutenção do instituto, alegando falta de verbas para seu custeio (VIRGILIO, 2017).¹⁰ Desde sua abertura, o espaço recebeu aproximadamente 700 mil visitantes, sendo muitos desses estudantes. A dificuldade deste importante e significativo espaço em receber apoio oficial para sua manutenção demonstra como a memória liga-se a estruturas de poder em determinado contexto e determinada época, o que corrobora para o esquecimento ou a lembrança dos fatos ocorridos. Mesmo na tentativa de apagar os rastros da memória, ficam os vestígios de uma presença ausente, deixando outros indícios do que aconteceu e que podem ser revisitados.

O chão de escombros culturais do Cais do Valongo revela diferentes camadas de memória, que se conectam e se escondem abaixo da superfície. Evidenciam, assim, possibilidades de resgate, mesmo que através de pequenos elementos e detalhes, como adornos e utensílios usados pelos negros daquele período, ou dos próprios ossos encontrados, como elementos de testemunho de presença. Estes rastros e vestígios são possibilidades de uma leitura do que ainda não foi escrito. São responsáveis pelo resgate da memória de séculos de escravidão no Brasil. Uma memória cunhada a ferro e fogo, na qual instrumentos de tortura e aprisionamento foram forjados e acoplados aos membros de homens, mulheres e crianças.

A partir da descoberta destes vestígios na região portuária do Rio de Janeiro, abre-se uma pequena fenda, pela qual se pode desenhar e resgatar a memória de gerações de sujeitos que foram mortos e esquecidos. Nesta mesma região, aonde milhões de escravos chegaram da África, também milhares de migrantes e exilados de diversos países desembarcaram a partir do século XVIII. Populações de diversas origens, na busca de possibilidades melhores de vida ou expulsos e forçados, por diversas razões, ao exílio e à diáspora.

O exílio não é privilégio do estrangeiro. É também daquele que se cala, ou é calado, daquele que pode ser silenciado e torturado em sua própria terra e morada,

como a grande maioria da população indígena que ainda habita as florestas e que aqui já habitava antes da chegada dos portugueses. Também da população que vive excluída das mínimas condições de vida. Grandes contingentes indígenas, populações inteiras, foram contaminadas pela gripe trazida pelo homem branco europeu. Como consequência, as populações remanescentes e sobreviventes foram empurradas para fora de seus territórios, deslocadas ou exterminadas. O exílio é a perda dos direitos políticos do cidadão. Dos presos políticos que em todos os tempos ocupam os cárceres invisíveis dos regimes totalitários e antidemocráticos. O exílio é uma condição humana habitada por aqueles que, por suas ideias ou por sua origem, foram privados de seus direitos.

Em seu contato com a natureza, Krajcberg atua como um paleontólogo que procura uma ossada de um animal extinto, como uma chave para compreender um enigma. Essa busca de elementos desconhecidos possibilita o entendimento do teor matérico e imaterial da memória. Ambas as dimensões são interdependentes. As ossadas carregam esta dimensão material, assim como representam indícios de uma existência vivida em determinado contexto. Ossos são elementos estruturantes, possibilitam ver relações complexas em diferentes campos culturais. São como testemunhos silenciosos. Podem ser datados e exumados. Os ossos são partes mineralizadas de corpo humano. São rastros de nossa impermanência. De modo que os esqueletos do homem e dos animais configuram-se como possibilidade de reconhecimento de origem e pertencimento. Seriam os troncos e árvores, amplamente utilizados por Krajcberg, um desdobramento de algo que restou, assim como os ossos?

O cineasta chileno Patricio Guzmán, em seu filme *Nostalgia da luz*, aborda a questão dos desaparecidos políticos durante a ditadura militar do general Pinochet, através do trabalho das viúvas que buscam encontrar pequenos fragmentos de ossadas no Deserto do Atacama, a fim de elaborar o luto pelos seus maridos assassinados e desaparecidos nos anos de 1970. Simultaneamente à busca dos rastros dos desaparecidos, feita pelas mulheres, o diretor da película dialoga com cientistas e astrônomos que operam o telescópio ALMA (Atacama Large Millimeter Array), formado por um conjunto de antenas com a capacidade de observar ondas milimétricas e submilimétricas, invisíveis ao olho humano. Esse telescópio tem sua localização privilegiada no Deserto do Atacama, devido à baixa umidade e à sua

altitude. A observação de longínquos corpos celestes e o gesto das viúvas que procuram pelos restos dos corpos de seus maridos produzem um estranhamento. A presença e a ausência dos objetos representados pelas ossadas e pelos astros apontam para a relação entre a memória material e a imaterial, que carrega a dimensão de afeto e do testemunho – seja pela da ausência e busca das ossadas dos desaparecidos políticos, seja pela presença e visibilidade das estrelas que estão a milhares de anos luz de distância. Tal sentimento paradoxal nos aponta para o rastro da presença dos pequenos fragmentos de ossos que afloram de seus esconderijos e que representam uma ausência presente. Em contrapartida, os astros, mesmo visíveis e presentes aos nossos olhos com o apoio dos telescópios, primam por sua ausência e desaparecimento.

Os ossos são como rastros e nos colocam a memória de algo. Eles ligam-se ao humano através da esfera do afeto e de seu uso como ferramenta; guardam a dimensão da relíquia, como um objeto guardado de forma a preservar uma memória sagrada. O túmulo que guarda o corpo é um dos primeiros lugares de memória. Jean-Pierre Vernant, em uma análise da palavra *sema*, observa que esta palavra, originalmente, significava túmulo e, posteriormente, passou a significar signo. O túmulo traz este sentido inaugural da memória, através da lembrança e do culto aos mortos. A imagem do túmulo parece ser um construto permanente, pois é permeada pela consciência de finitude que impulsiona o homem a lembrar de sua relação com o que foi, ao mesmo tempo em que é atravessado pelos afetos envolvidos na experiência do presente (GAGNEBIN, 2014).

A ausência do túmulo, do corpo e dos ossos – a ausência do que foi – nos deixa sem referências. Sem chão, no vazio. Precisamos nos cercar de provas da nossa existência e da existência dos outros. Parece ser um fundamento importante para nossa existência a possibilidade de nos defrontarmos com a morte. Morte que permeia a vida e as diversas expressões artísticas, seja apresentada pelas palavras num poema, configurada na tridimensionalidade de uma escultura ou pela escuta de quem está morrendo, um moribundo. Este, em suas últimas palavras, pode se constituir como uma imagem do testemunho.

Se não podemos escutar a pessoa em seu leito de morte, nos privamos de algo importante, de suas últimas palavras. Perdemos a possibilidade de aprender com esta passagem e transmissão da experiência.

Krajcberg coleciona ossos de baleias. São três ossadas cuidadosamente dispostas na entrada de seu Sítio Nature, na Bahia, como uma espécie de relíquias. Ele os preserva, mesmo tendo problemas de toda ordem com os órgãos de meio ambiente, mantendo-os protegidos da chuva e do sol direto sob um telhado de fibra e cimento. É emblemática essa montagem dos esqueletos das baleias logo na entrada do sítio, as ossadas como símbolo do último grande mamífero ainda presente em nosso planeta, mas que ainda é caçado e exterminado.

Figura 5 – As ossadas. Fotografia analógica em câmera pinhole, Mauro Fainguelernt. Sítio Nature, Bahia. Arquivo pessoal.



Fonte: (FAINGUELERNT, 2016)

Figura 6 – As ossadas. Fotografia analógica em câmera pinhole, Mauro Fainguelernt. Sítio Nature, Bahia. Arquivo pessoal.



Fonte: (FAINGUELERNT, 2016)

Krajcberg possuía uma forte ligação com o mar, pelas ossadas, conchas e corais dispostos em seu ateliê, em sua casa, e por sua alimentação à base de peixe. No mesmo dia de sua morte, uma baleia morreu na praia de Ipanema, no Rio de Janeiro, como se viesse despedir-se. Qual seria o enigma dessa estranha coincidência? Seria uma conexão com as baleias exercida por uma linguagem arcaica?

2.2 O exílio no Brasil

No ano de 1947, Frans Krajcberg chega ao Brasil em busca de sobrevivência e exílio. Um refúgio num país onde a dimensão da destruição, exemplarmente representada pelos humanos, estaria ausente. Sua descrença no ser humano tem como base sua experiência como combatente e sobrevivente da Segunda Guerra Mundial. Em princípio, ele pensa que o Brasil é um território sem pessoas. Não sabia que o país, já naquele tempo, acumulava uma dívida social para com os seus

verdadeiros nativos – os indígenas – e para com os povos negros – escravizados – que foram submetidos à perda de seus direitos e da liberdade, ainda em seu território de origem, na África, e acorrentados e levados para o continente americano em navios chamados de tumbeiros. O Brasil carrega uma dimensão indizível que expõe a fratura, a lacuna de um percurso histórico representado pelo Iluminismo, tornando-se um lugar de esquecimento e não testemunho, pela magnitude traumática da violência sistematizada pelas formas de ocupação e colonização.

Estas camadas de memória são sistematicamente corrompidas, no sentido de adulterar seu conteúdo e a realidade. São processos nos quais a memória política da violência perpetrada por diversos governos ditatoriais é apagada e transformada a fim de cair no esquecimento ou na negação pelas forças políticas atuais. Podemos perceber o movimento de forças historiográficas, em que as forças políticas e econômicas lutam para forjar suas novas versões dos fatos.

2.2.1 Memória, corpo e exílio

O exílio traz em si o descolamento enquanto condição existencial e enquanto deslocamento territorial. Os movimentos das populações migrantes estão associados à memória e ao desenvolvimento da vida no planeta Terra. Memória que perpassa a dimensão de sobrevivência; sobrevivência ancorada na transmissão da experiência e saberes através do gesto – imagem, fala e escrita. Falarmos da experiência exige pensarmos de qual lugar estamos falando, e o lugar da experiência é o próprio corpo. Mas de que corpo, também, estamos falando? Outras formas de memórias são associadas ao corpo, exemplificadas pelo cheiro ou por sua performacidade no espaço. Este corpo moldado pelo tempo e por diferentes territórios será como uma casa nômade. É um corpo viajante em exílio, corpo autor/produtor, assim como dominador/dominado. Um corpo subjetivado e dessubjetivado, que traz a possibilidade de encarnar vários sujeitos.

Figura 7 – Exílio. Fotografia-objeto, madeira Pinho de Riga. Série Parole.



Fonte: (FAINGUELERNT; DEBARY, 2009, p. 52).

Ao longo da história da arte, o corpo é um elemento que permanece presente, seja através de sua representação figurativa, abstrata, gestual, ou indiretamente, através do processo criativo que se dá pela performacidade do artista. Diferentes modos de modelar e esculpir uma escultura exemplificam diferentes maneiras de construir este corpo/objeto. A subtração da matéria, no ato de esculpir uma pedra ou no entalhe da madeira, expõe as possibilidades de novas configurações do objeto criado. Podemos comparar este método subtrativo, que desbasta e erode a superfície, como uma negação de partes em detrimento e seleção de outras. A argila e a cera, matérias maleáveis e plásticas, possibilitam diferentes gestos, expressos pela adição, subtração e torção, sendo este último o processo pelo qual o escultor francês Auguste Rodin tensionou o corpo através da modelagem e inseriu a escultura na modernidade. Essa modelagem apresenta algo não acabado, as torções e tensões colocadas no gesto das figuras, inaugurando a visibilidade da presença da própria ação e do gesto do artista sobre a superfície da escultura. Não só pela adição e subtração, Rodin tensiona o fazer escultórico, reinventando o processo através da repetição e da reprodução deslocada do original, como uma falsificação de si mesmo. O artista se apropria dos pedaços e fragmentos de suas próprias esculturas, transformando pedaços que eram apenas restos em novas

esculturas. Pode-se observar que Rodin não estava sozinho. Ele possuía uma equipe formada por oito escultores, que o ajudaram na criação de sua obra.

Alberto Giacometti optou pela figura humana corpo-rostos, trabalhando através da repetição e do refazimento de suas figuras, sejam pintadas sobre o tecido ou erguidas sobre o arame, em ferro e gesso, para depois serem conduzidas à eternidade, através da fundição em bronze de seus modelos. O artista suíço repetia seus desenhos e suas pinturas a fim de extrair o sumo fantasmático do tempo figural que tangencia a estrutura vertical dos corpos, como nas relações totêmicas estabelecidas em sociedades arcaicas. No pequeno quarto/ateliê, hoje reproduzido e inaugurado pelo Instituto Giacometti, o artista pertencia a seu exílio total, fora de centro, mesmo no interior da cidade. Tudo era dentro e fora de seu exílio. A repetição de seu traço pode ser vista como forma de tomar o corpo através de riscos e de traços verticais, traços que o aqueciam, na provável condição de exilado naquele espaço.

A experiência das guerras nos legou a fragilidade do corpo. Um corpo que teima em enfrentar e desafiar as dimensões maquinais, metálicas e bélicas das estruturas destrutivas dos Estados e de seus exércitos, que têm em seu rosto a cor de bandeiras inventadas, fundadas por fictícias nações e Estados. Um corpo escárnio, fragmentado como as memórias que o encarnam. Um corpo total, que expressa a magnitude de sua potência e suas impossibilidades. Um corpo transmissor e traidor. Um corpo que lembra e esquece para sobreviver. Um corpo que se ausenta e se presentifica.

O exílio é a imagem desse corpo. Uma casa nômade constituída em camadas – pele, carne, osso, artérias e músculos. Coisa volúvel e visceral. Cresce, expande, contrai e morre. Dessa forma, o corpo é a dimensão da finitude, e o exílio nos conduz a perceber esta condição encarnada na experiência de movimento e fluxo. Nosso exílio também é forma. Nossa solidez vulnerável de estarmos envoltos a um vácuo profundo e celestial, entre planetas e na presença ausente de oxigênio e de luz. Essa luz propaga-se a uma velocidade ímpar. As estrelas nos chegam de diferentes direções e temporalidades estendidas.

Giorgio Agamben, em *Política do exílio*, problematiza a questão do exílio junto à questão dos direitos dos homens, a partir do livro de Hannah Arendt, *Origens do totalitarismo*, relacionando a decadência do Estado-nação ao fim dos direitos dos

homens. Ao falar sobre os refugiados, figuras centrais que deveriam encarnar os direitos dos homens, Arendt aponta para o paradoxo que está presente nesta questão:

A concepção dos direitos humanos fundada na suposta existência de um ser humano enquanto tal se partiu no momento em que aqueles que afirmavam nela crer se enfrentaram pela primeira vez com pessoas que haviam perdido todas as demais qualidades e relações específicas – exceto a de que continuavam sendo humanas. (ARENDRT *apud* AGAMBEN, 2013, p. 34)

De acordo com a Declaração dos Direitos do Homem, datada de 1789, é “a vida nua natural”, ou seja, o nascimento, que doravante se apresenta como fonte originária do direito. Agamben enfatiza esse nascimento como o início da biopolítica na modernidade. O direito liga-se ao cidadão, como elemento-chave na continuidade dos mesmos. Etimologicamente, a palavra nação deriva de *nascere*, que constitui um elo entre o nascimento do homem e a nação. A Declaração dos Direitos do Homem, escrita durante a Revolução Francesa, marca a transição de uma soberania real, ancorada numa origem divina para uma soberania nacional, ligada ao cidadão e ao Estado-nação. No Antigo Regime, os homens nasciam *sujet* (súditos); no novo regime, tornam-se cidadãos. Um estado soberano que é composto por cidadãos soberanos de si (AGAMBEN, 2013, p. 34-35).

Este equilíbrio de forças alcançado pelo Estado-nação entra em colapso com a eclosão da Primeira Guerra Mundial e com as transformações geopolíticas da Europa. O fascismo e o nazismo aparecem logo em seguida, dois sistemas que se valem de uma biopolítica, ancorados na “vida nua natural” (nascimento). O Partido Nacional Socialista da Alemanha passa a utilizar conceitos de cidadania calcados na convicção do *Blut und Boden* (Terra e Sangue), ligando a cidadania ao território de nascimento (terra) e à origem sanguínea (cidadania). Este paradigma, tido como inofensivo, seria a condensação de critérios já presentes no conceito de cidadania do direito romano: *Ius Solis* – o nascimento em um determinado território – e *Ius Sanguinis*, o nascimento de pais cidadãos (AGAMBEN, 2013). O aniquilamento de qualquer possibilidade de direito à vida viria na sequência de um longo e doloroso processo de perda, espoliação e massacre físico e psicológico.

As considerações iniciais esboçadas por Agamben podem ser deslocadas para as questões referentes à crise do Estado-nação em sua relação direta com as políticas de colonização que, de certo modo, alimentaram os regimes e subsidiaram

o equilíbrio dessa forma de organização política. Tais políticas de colonização foram mantidas mesmo após a queda da soberania divina e a tomada do poder pelo regime do Estado-nação. O autor não aborda essa questão no texto *Política do exílio*, aqui citado, mas cabe pontuar como a eclosão de várias guerras pelo processo de descolonização, vividas a partir dos anos de 1960, entre tantos conflitos armados, nunca deixaram de existir desde então, continuando um processo de produção de exilados e refugiados cada vez mais amplificado.

O exílio, em sua origem na Grécia ou em Roma, seria um exercício de direito ou uma circunstância penal? Respondendo a essa pergunta, Cícero afirma: "*Exilium non Supplicum est, perlugium perfugium portuque supplicii*" ("O exílio não é uma pena, mas refúgio e uma via de escape"). Ou seja, o exílio não seria nem direito, nem pena, mas sim, um refúgio. Esta hipótese lançada por Agamben, pela qual o exílio excede o direito e a pena, oscilando entre um e outro, tangencia com uma esfera mais originária, que convive com o poder jurídico-político supremo. Essa esfera é a do poder da soberania. Mas qual seria o lugar próprio do poder soberano? Segundo Carl Schmitt, o soberano é aquele que pode declarar o estado de exceção, que pode suspender as leis vigentes. O exílio, dessa forma, se constitui como um espaço paradoxal que está dentro e fora das leis do ordenamento jurídico. Mesmo ele estando excluído, se mantém vinculado às leis sob a forma de suspensão. Podemos tensionar este espaço de suspensão com sua ligação ao estranho. Assim, podemos observar na figura do exílio como um *refugium* que se vincula à dimensão da soberania. E este lugar se liga ao estado de exceção, paradoxal, nem dentro nem fora do ordenamento jurídico. Dessa forma, o termo *bandido*, num sentido mais amplo, se liga a refugiado, exilado, apátrida, e não é mais possível saber se ele pertence ou não a esse ordenamento, constituindo uma dimensão de indiferença pela qual o exilado e o soberano se comunicam (AGAMBEN, 2013, p. 8-9).

Após a discussão a respeito da relação entre a condição e as diversas interpretações do nome do exílio, o filósofo nos propõe uma inversão na qual a figura do exilado – que aparece como migrante, imigrante, refugiado etc. – nos coloca a possibilidade de criação de uma nova política. O exilado é a possibilidade de estar no espaço intermediário. Um espaço de transição, movimento e estranhamento. É um corpo que se coloca fora de si, que se lança a uma temporalidade anacrônica e que tem como seu estandarte uma memória gravada e

outra lavada. É a possibilidade de ganho e perda. Não há garantias no exílio. Se há uma garantia, é a da transformação, de algo que se lança ao futuro, mas que, por sua vez, carrega uma bagagem, uma memória.

Uma outra visão em relação ao exílio é apresentada pelo pensador e geógrafo Edward Said:

(...) o exílio não pode ser posto a serviço do humanismo. (...) Que o exílio é irremediavelmente secular e insuportavelmente histórico, que é produzido por seres humanos para outros seres humanos e que, tal como a morte, mas sem sua última misericórdia, arrancou milhões de pessoas do sustento da tradição, da família e da geografia? (SAID, 2003, p. 46).

A distribuição de riqueza no Brasil possui uma forte referência escravista, determinada pela oposição entre senhores e escravos. No caso do escravo, o exílio implica a destituição de seu poder sobre seu próprio corpo. O escravo é um ser duplamente exilado: primeiramente, um exilado forçado e aprisionado e, posteriormente, um exilado de seu próprio corpo. Porém, podemos detectar, concomitantemente ao movimento de exílio forçado, outras configurações de resistência que foram cristalizadas, como se em contrapartida ao movimento de perda, existisse aquela dimensão de potência de transformação levantado por Agamben, como se um outro movimento de sedimentação fosse levado a cabo como uma forma de busca e de pertencimento. O deslocamento forçado da África trouxe para o território brasileiro culturas diferenciadas que, quando aqui chegaram, precisaram se adaptar por meio de um hibridismo formal com a cultura dominante cristã. Através da hibridização de suas cosmogonias e divindades frente à cultura cristã, este processo de interação foi capaz de manter vivas as memórias e culturas originárias da matriz africana. Sim, nosso chão é úmido de sangue negro, o Brasil foi alicerçado sobre o escárnio desses corpos castigados no pelourinho, onde se constituiu por quatro séculos através de seus braços e pernas, como a base movente da economia do projeto colonial português. O negro, outrora chamado de marfim negro.

Poucos registros da violência imposta pela escravatura permanecem disponibilizados a partir de documentos, desenhos, pinturas ou pela fotografia do século XIX. Este mesmo sangue foi misturado ao de milhões de nativos de nosso país, indígenas tombados pelas doenças trazidas pelo homem branco e por sua captura, seu aprisionamento e assassinato, e que ainda sofrem com invasões e não

demarcações de suas terras. Nossas paredes ergueram-se com o óleo produzido pela matança das baleias. A cultura é permeada por esta dimensão de destruição e barbárie.

O exílio, de certa forma, traz estas dimensões do esquecimento e da memória. Esquecimento pela distância das formas viventes em sua terra de origem, e uma memória criada no encontro com outras culturas.

A visão de Stefan Zweig amplia a superfície continental do Brasil, conferindo-lhe uma abrangência singular enquanto um território de cobiças, rupturas e destruição. Um palco de mistura de raças e de uma falsa cordialidade que é observada como uma atitude de contentamento da população, desde o projeto dos jesuítas aos bandeirantes do interior de São Paulo. Este percurso, de certo modo, nos lança a compreender a gênese das cidades e dos ciclos econômicos que tiveram grande impacto nas transformações deste grande território. Zweig percorre as ruas do Rio de Janeiro, como um *flâneur* que vagueia pela cidade e se defronta com uma multiplicidade de transformações e novas configurações do espaço. Através de um olhar que se constitui, que vagueia nas superfícies e rastros. Na estratégia do caminhar, com uma desatenção necessária, o arqueólogo, assim como o artista e o poeta, dá voz a formas e escrituras que reverberam em anacrônicas temporalidades.

2.2.2. Bispo do Rosário: um corpo em exílio

O artista Bispo do Rosário submeteu-se a um exílio forçado pela compreensão do que seria um sujeito normal, a partir da perspectiva normatizadora sobre a loucura. Bispo é um exemplo de artista e sujeito que de certa maneira concebeu uma obra num estado de exílio da sociedade, à sua margem. Mesmo que muito já tenha se pesquisado sobre sua obra, o que me interessa para este trabalho são as condições relativas às camadas de memória presentes em sua obra, assim como as condições sociopolíticas expressas no sistema psiquiátrico, ou seja, o espaço em que ele viveu.

Bispo do Rosário foi um artista, poeta, que se automeava como um “emissário divino” que tinha como objetivo reconstruir o mundo, a partir dos vestígios provenientes do espaço em que habitou. Sua obra, composta por objetos, esculturas

e bordados com palavras sobre seus mantos e objetos, coloca-se diante da memória do mundo. Bispo produziu grande parte de sua obra num estado de confinamento e isolamento. Desta forma, talha e escava palavras através do bordado. Este bordado assemelha-se a uma escritura, processo semelhante às inscrições em blocos de cera, sobre a pedra e a cerâmica, papiros, pergaminhos e papéis.

Em grande parte de suas obras produzidas ao longo de décadas, podemos observar a relação com a escrita. Uma escrita que é bordada, por meio de fios, nomeando lugares, pessoas e acontecimentos. Ao mesmo tempo é uma escrita que se articula no espaço, enquanto esculturas. Fios estes que muitas vezes eram originários de tramas de tecidos, desfiados dos uniformes azuis dos internos da colônia psiquiátrica onde vivia. Da construção com linhas, tecidos diretamente conectados com a palavra, o próprio objeto toma uma forma análoga a uma escritura. Uma escritura da matéria, constituindo uma linguagem hieroglífica a ser decifrada. A obra de Bispo do Rosário é um exemplo da fusão entre a palavra e o objeto; e por esta sucessão de diferentes temporalidades, a memória e o esquecimento são marcas deixadas e/ou resgatadas, através das sobras de materiais e objetos, com os quais irá construir sua obra, produzida durante sua permanência como paciente psiquiátrico.

Segundo o prontuário médico nº 01662, Bispo do Rosário foi encaminhado de outro hospício, no dia 5 de janeiro de 1938, à Colônia Juliano Moreira. Em sua obra, os limites são esgarçados em sua complexa forma do tempo em que viveu (seu presente), marcado pela violência imposta pelo sistema psiquiátrico da época e pela experiência e memória do passado. Afinal, as instituições psiquiátricas de então lançavam mão da utilização de confinamento e eletrochoques para controlar seus pacientes.

A artista Louise Bourgeois conheceu a obra de Bispo do Rosário por intermédio do crítico e curador de arte Paulo Herkenhoff, em 2001. Essa artista, ao comentar a obra de Bispo, baseia-se em sua própria história:

Minha mãe era tapeceira e restauradora, por isso eu cresci em volta da magia da agulha e da linha. Dela eu herdei esta ideia de reparação como uma parte de minha arte. Minha costura é uma ação simbólica contra o medo de ser separada e abandonada. Nós percebemos no trabalho de Bispo do Rosário que ele também tinha medo de perder contato. Como Penélope e a aranha, ele passou a vida inteira fazendo e desfazendo. Ele estava buscando uma ordem no caos, uma estrutura e ritmo do tempo e do pensamento. Pode-se dizer que buscar uma garantia de sanidade é o

princípio da organização atrás de todo o seu trabalho (BOURGEOIS, 2012, p. 27).

Louise Bourgeois nos coloca a construção da obra de arte em diálogo com a estruturação da psique. A partir de sua própria experiência, a artista produz objetos e instalações em diálogo com sua experiência emocional; desta forma, sua obra liga-se à dimensão de reparação e elaboração. Se a obra de Bispo do Rosário possui como um dos seus fundamentos a criação e a elaboração, ela também demonstra a capacidade de sobrevivência. A realidade de Bispo era atravessada por seu conflito psíquico, mas não podemos nos esquecer da dimensão real dos aparatos e políticas públicas fascistas, instauradas a partir dos anos de 1930 no Brasil; quando observamos a atuação da Liga Brasileira de Higiene Mental. Segundo Ricardo Aquino:

Bispo do Rosário foi, em seu tempo, um sobrevivente: da lobotomia – inventada em 1936; do eletrochoque – datado de 1938; dos castigos e da cela forte onde ele foi recolhido “a pão e água”, por longos períodos. Isto num contexto, o da década de 1930, marcado no Brasil pela ascensão do fascismo, em sua versão nacional, e pela intensa atuação da Liga Brasileira de Higiene Mental, que adotava uma política higienista, racista e xenófoba. (AQUINO, 2012, p. 59).

A estratégia de sobrevivência de Bispo do Rosário veio a se constituir através de sua relação com o espaço institucional da colônia Juliano Moreira e com as pessoas ao seu redor: os médicos, as enfermeiras e os pacientes. Sua obra toma corpo, na medida em que uma poética de miniaturização do mundo é instaurada. Uma miniaturização que remonta ao jogo e à linguagem. O jogo e a miniaturização dos objetos referem-se à linguagem das crianças, e ligam-se diretamente ao brinquedo. Um jogo que inaugura uma linguagem através de seus objetos e pela constituição de uma narrativa exposta sobre a superfície dos seus trabalhos pelas palavras. São palavras que nomeiam lugares, nomes de gente, de coisas e de objetos. Elas nos levam a percorrer espaços da ficção, inventados e reinventados, agrupados pelo artista, em séries e repetições, onde observamos sua leitura e escrita de um mundo. Um mundo cheio de espaços geográficos, que partem de sua observação e de sua memória, repleto de verdades desenhadas a partir de seu espaço objetivo e subjetivo. A noção de ritmo do tempo é colocada através do fazer e do desfazer. O ato de desfilar os uniformes dos pacientes internados, para posteriormente utilizar as linhas, fala sobre uma tentativa de ressignificação de um objeto/símbolo, utilizado pela estrutura disciplinar em que estava inserido.

O fazer criativo demanda uma forma de esquecimento das regras ou modismos impostos pelo tempo presente; dessa forma, o movimento que se lança para fora dos limites temporais e espaciais, para se lançar à busca de outra temporalidade, cria possibilidades do ato criativo. Neste caso, o espaço de confinamento é transformado pelo artista em sua possibilidade de criação e de linguagem. A obra de Bispo do Rosário sinaliza para uma acumulação de camadas de memórias pertencentes a seu presente e passado, um passado que expressa a dimensão individual e coletiva do mundo, mas que também se lança como uma aedo xamânico a um futuro redimido. As esculturas, objetos, mantos e acumulações trazem à tona a expressão de uma arte visceral que nasce dentro da linguagem. Bispo tinha a consciência de que deveria cumprir sua obra/missão. Esta missão, obviamente, contou com a ajuda de algumas pessoas que lhe levavam as sobras de materiais, os quais seriam descartados na instituição.

Os trabalhos de Bispo do Rosário trazem a marca desta catástrofe, materializada pelos objetos encontrados dentro da instituição psiquiátrica. Estes objetos possuem a dimensão da construção humana, da linguagem das coisas. Objetos que são acumulados, desenhados e ressignificados. A utilização do fio proveniente dos uniformes aponta-nos para esta ressignificação. Os trapos de tecidos e o “lixo” eram pacientemente desfiados e selecionados. Em seguida, o artista criava uma espécie de inventário do mundo, seja através de palavras ou de artefatos inventados. Observamos a seleção de grupos de objetos, análoga a do catador de lixo ou trapeiro de que fala Benjamin, relativamente semelhante à seleção dos elementos orgânicos utilizados na obra de Frans Krajcberg. Estes grupos de elementos orgânicos, compostos por raízes, troncos e cipós, provenientes de suas viagens no território do Brasil, eram estocados em galpões no sítio Nature, para depois serem utilizados. Estas acumulações expõem, de certo modo, os vestígios e as sobras do que restou.

Grandes diferenças separam estes dois artistas. Por essa razão, não pretendemos aqui esboçar uma relação direta entre a obra deles, mas podemos pensar nas diferenças expressas pelas antíteses: liberdade e confinamento, doença e saúde, casa e hospital, casa/árvore e casa/cela. Se estas diferenças são muitas, a catástrofe e a seleção dos vestígios tornam-se pontos de semelhança. Percebemos diferentes tipos de casas e ocupações ao longo de suas vidas e a consequente

produção de suas respectivas obras e as suas formas de viver. A obra de Krajcberg dá visibilidade à destruição presente do meio ambiente, mas também carrega uma memória coletiva da destruição dos seres humanos pelos seres humanos durante a Segunda Guerra Mundial. Na obra de Bispo do Rosário, a dimensão da barbárie e da destruição, que permeia as instituições psiquiátricas, aponta para o atraso e para a limitação de nossas políticas públicas. A possibilidade da coexistência das diferenças sociais e singulares é constantemente abalada pelos dispositivos de poder e controle. Dispositivos que podem ser lidos como bens culturais, permeados pela dimensão da barbárie, visível não só nas guerras, mas também nos diferentes tipos de preconceitos (raciais, religiosos ou sociais) e nas instituições de controle (hospitais, escolas etc.).

Em 2017, convidei o professor Octave Debary, que estava no Rio de Janeiro, para irmos ao Museu Bispo do Rosário, localizado na Colônia Juliano Moreira, no bairro de Jacarepaguá. Era um dia quente e abafado. Fomos recebidos pela conservadora Cristina e por alguns membros da equipe do projeto “Inventário do Mundo”, o que nos possibilitou a entrada na Reserva Técnica, onde centenas de trabalhos estavam dispostos em prateleiras e mesas. Do lado de fora, uma equipe de três pessoas trabalhava na catalogação da obra de Bispo. Depois da visita a esta Reserva, nos dirigimos por uma rampa a uma sala azulejada, em cujo centro uma grande quantidade de trabalhos estava arranjada em prateleiras. Esta sala, assim como a Reserva Técnica, fica no antigo refeitório do prédio da antiga sede administrativa da Colônia Juliano Moreira. No centro daquela sala, sobre uma grande quantidade de obras, ainda se podia ver um plástico cobrindo todo aquele acervo. Eles estavam dispostos desta maneira, porque haviam sido submetidos a um processo de desinfestação por atmosfera anóxica.¹¹

¹¹ A técnica da atmosfera anóxica foi utilizada na desinfestação dos trabalhos de Bispo do Rosário, na ocasião de sua exposição na Europa. Para serem conservadas, as obras passaram por um processo de higienização, onde ocorre a retirada do oxigênio da atmosfera para a consequente morte de organismos e microrganismos presentes.

Figura 8 – Atmosfera anóxica. Fotografia analógica, Mauro Fainguelernt. Arquivo pessoal. Rio de Janeiro.



Fonte: (FAINGUELERNT, 2017).

Durante a conversa com o psicólogo, membro da equipe do projeto, soubemos que a Colônia Juliano Moreira fora criada em 1924 e, que aquele prédio, com certo traço da arquitetura modernista brasileira, datava dos anos de 1950. Bispo foi internado em 1938 e morreu na Colônia em 1989. Ele teve várias entradas e saídas, mas depois de entrar em 1964, nunca mais saiu de lá. A partir da morte de Bispo do Rosário, o museu, que anteriormente se chamava Museu Nise da Silveira, passou a ser denominado Museu Bispo do Rosário. O antigo Museu Nise da Silveira abrigava um grande número de trabalhos de pacientes que frequentavam oficinas terapêuticas daquela instituição. A doutora Nise da Silveira¹² desempenhou importante papel no tratamento de pacientes psicóticos e esquizofrênicos no Brasil. Ela foi uma importante psiquiatra e terapeuta junguiana, reconhecida internacionalmente e uma precursora da utilização da arte no tratamento de

¹² Nise da Silveira nasceu em 1905, tendo ingressado no curso de Medicina da Faculdade da Bahia, em 1926. Em 1932, trabalha como médica residente no Hospital Nacional dos Alienados, na Praia Vermelha, hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro. Em 1936, durante a ditadura Vargas, Nise é denunciada por uma enfermeira ao diretor do Hospital, acusada de ter literatura comunista em seu quarto.

pacientes psiquiátricos, questionando as técnicas de lobotomia e eletrochoque. Suas ideias dialogam com a psicologia desenvolvida por Carl Gustav Jung. Nise da Silveira formou o primeiro grupo de estudos da psicologia junguiana no Brasil, que tem dois grandes eixos conceituais sobre o entendimento da psique humana: os arquétipos e o inconsciente coletivo.

No trabalho que desenvolvi até hoje, o grupo de estudos C. G. Jung foi o primeiro a nascer. E nasceu por uma razão muito simples: trabalhando no Centro Psiquiátrico Pedro II, hospital localizado no Rio de Janeiro (RJ), eu queria manter o melhor entendimento possível com os doentes, tratando-os como seres humanos e não como figuras depositadas nestes lugares tão tristes que são hospitais psiquiátricos. Naturalmente eu procurava instrumentos que me ajudassem neste trabalho de aproximação e compreensão. Por isso formamos o Grupo de Estudos C. G. Jung. (NISE *apud* MELO, 2015, p. 23).

Bispo do Rosário, mesmo não frequentando as oficinas terapêuticas que utilizavam arte na Colônia Juliano Moreira, conviveu com funcionários e médicos que, de alguma maneira, conheciam as oficinas criadas anteriormente pela equipe de Nise da Silveira. O escritor, ensaísta e crítico de arte Mario Pedrosa observa a importância do trabalho de Nise da Silveira, ao organizar a Seção de Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro.

Desta iniciativa, de resultados no campo propriamente psiquiátrico, brotavam duas admiráveis e absolutamente pioneiras exposições de arte de enorme relevância cultural, estética e psíquica. Uma, primeira, no Ministério da Educação, onde se teve a revelação de um artista de gênio, Rafael, cujos desenhos André Breton, ao vê-los, considerou superiores aos de Matisse. A outra, bem depois, no saguão da Câmara dos Vereadores, então sob a presidência, *excusez du peu*, de não outra personalidade que de um dos maiores poetas deste país, Jorge de Lima. (PEDROSA, 2015, p. 478).

Mario Pedrosa define a arte produzida por estes artistas exilados de nossa sociedade nas instituições psiquiátricas, como uma “arte virgem”; e ressalta a importância precursora do psiquiatra Osório Cesar, que funda, no Hospital de Juqueri, a Elap (Escola Livre de Artes Plásticas), tendo publicado, ainda em 1925, o texto *A arte primitiva dos alienados*, que teria sido resenhado num artigo de Freud, intitulado, *Contribuição ao estudo do simbolismo místico nos alienados*, também datado de 1925 (2015, p. 479).

O aparecimento destas duas exposições é acompanhado pelo interesse concomitante de um grupo de artistas pela arte produzida pelos pacientes nestes espaços de terapia dos hospitais psiquiátricos. Entre estes, estava Almir Mavignier, que foi bastante ativo junto ao atelier de Pintura do Centro de Psiquiatria do

Engenho de Dentro, que também contou com a participação de outros artistas, entre eles Abraham Palatnik. Desta maneira, observamos uma ampliação e revalorização do campo das artes, que é acompanhada por transformações no cenário mundial após a Segunda Grande Guerra.

Durante a minha permanência na Colônia Juliano Moreira, tive alguma dificuldade para usar minha câmera fotográfica. Seja pela eventual proibição de se fotografar um acervo de arte, no interior de uma reserva técnica de um Museu, ou mesmo pela dificuldade técnica momentânea, em decorrência de estar desempenhando o papel de mediador entre o professor Debary e o Museu.

As primeiras imagens de Bispo do Rosário teriam sido feitas por um cinegrafista da TV Globo, para uma reportagem do programa Fantástico, por volta de 1980, denunciando as condições desumanas da Colônia Juliano Moreira. Estas imagens da Colônia, num determinado momento, mostram a presença de um homem que bordava imagens e palavras. Ao ver estas imagens, o crítico de arte Frederico de Moraes vai se aproximar da obra de Bispo. Posteriormente, em 1982, um dos responsáveis pela valorização da obra de Bispo do Rosário foi o fotógrafo e psicanalista Hugo Denizart, que fez o filme sobre o artista, *O Prisioneiro da Passagem*, de 1982. Hugo Denizart tem uma extensa obra, que tensiona questões silenciadas pela grande mídia e pelo mercado de arte.

Décadas atrás, participei de um seminário de Psicologia Social, onde Denizart mostrava um vídeo com entrevistas feitas com traficantes desdentados dos morros do Rio de Janeiro. Pessoas que, naquela época, viviam em situações de extrema pobreza e eram levadas ao tráfico, com poucas perspectivas de sobrevivência em longo prazo, pois os conflitos armados eram constantes já naquela época. Um trabalho bastante impressionante. Vale a pena reproduzir uma citação contida no Itaú Cultural sobre o fotógrafo, psicanalista, professor, cineasta e videomaker:

As fotografias de Hugo Denizart unem interesses estéticos, psicanalíticos e antropológicos, segundo o crítico Roberto Pontual. A partir de 1978, seus ensaios fotográficos têm por tema a Cidade de Deus, os internos da Colônia psiquiátrica Juliano Moreira, as prostitutas da Vila Mimosa e os travestis da praça Tiradentes. Ainda segundo o crítico, suas fotos tratam da marginalização social e também de homens e mulheres confinados nas instituições para doentes mentais, pela perda de contato com a realidade. (HUGO, 2020).

Posteriormente, a obra de Bispo do Rosário viria a ser analisada por diversos críticos e curadores de artes, entre os quais se destacam Frederico de Moraes, Paulo

Herkenhoff, Ricardo Resende e Tânia Rivera. Paulo Herkenhoff diz o seguinte sobre a obra de Bispo:

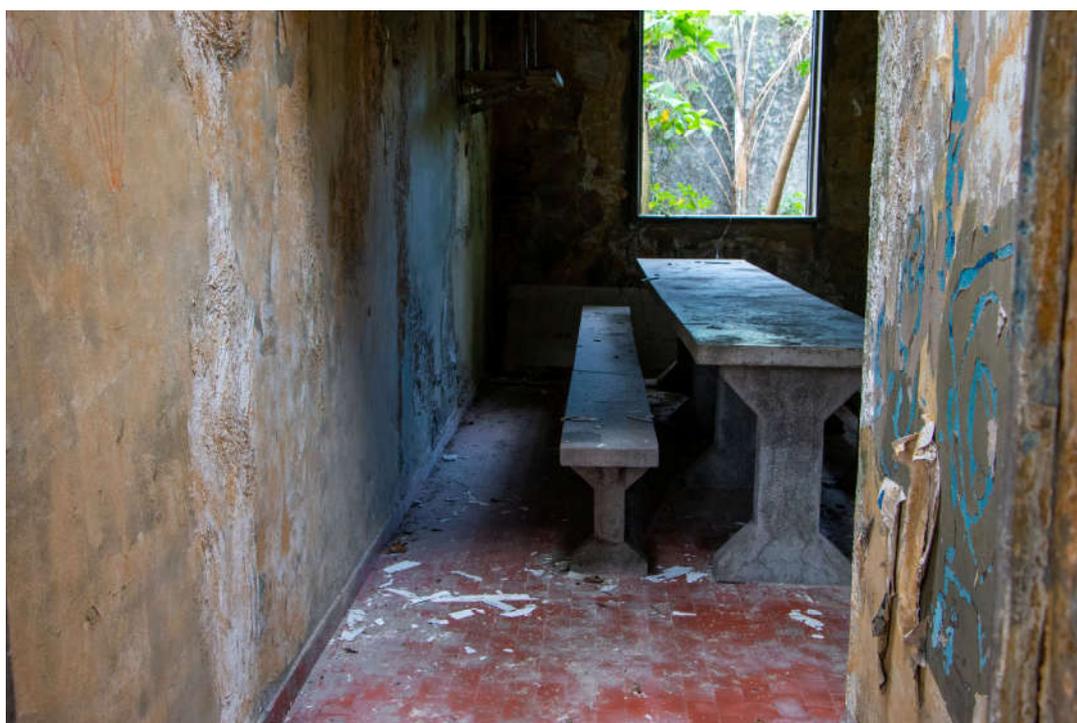
São 802 objetos conhecidos. É um grandioso metassistema, formado por sistemas de objetos precisamente demarcados, que organiza “o material existente na Terra”, segundo o depoimento de Bispo do Rosário a Hugo Denizart no filme *O Prisioneiro da Passagem* (1982). Esses objetos trazem a marca da precariedade. No limite, há um parentesco ético com Lygia Clark e Hélio Oiticica, ainda que intuitivo, porque Bispo do Rosário precisou negociar no contexto de uma economia simbólica de sobrevivência. (HERKENHOFF, 2012, p. 153).

Podemos observar alguns pontos de semelhança e de diferenças entre o fazer artístico destes artistas, citados por Paulo Herkenhoff, e a obra de Bispo do Rosário. A obra de Lygia Clark, assim como a de Hélio Oiticica, dialogam com esta relação visceral pela qual o corpo do artista torna-se integrante/participante da própria obra, através de uma ética e estética propositiva, que tende a esgarçar os limites do que seja o objeto e o fazer artístico num determinado contexto cultural. Uma das diferenças entre estes dois artistas e a obra de Bispo reside no espaço real habitado por eles. Bispo trabalhava em sua casa-cela. Uma espécie de espaço, casa-quarto-cela, onde ele constituiu seu território. Espaço no qual sua obra vai ganhando forma através de um fazer repetitivo e artesanal que culmina na materialização deste corpo – obra de linguagem singular. A existência daquela cela-casa tornou-se, de certa forma, uma peça chave para a entrada no intrincado labirinto/mundo que representa a obra de Bispo do Rosário.

Desde minha primeira ida ao complexo de Jacarepaguá, no ano de 2007, aquela casa-cela era um ponto de interrogação. Seria como ter acesso a uma referência importante de seu lugar de sobrevivência e de criação. Não me recordo muito bem, porque não consegui chegar até o pavilhão que Bispo ocupou. Desta vez, dez anos depois, estávamos lá, e, ao perguntar pela possibilidade de visitar o pavilhão onde Bispo do Rosário viveu, soubemos que o espaço estava fechado, mas que uma equipe de cinegrafistas da TV Pínel estava presente e iria fazer uma matéria sobre o artista, devidamente autorizada a ir ao pavilhão, coincidentemente na mesma hora em que eu e Debary visitávamos o Museu. Aproveitamos a oportunidade para, junto com a equipe de TV, irmos ao referido Pavilhão, que, como nos foi informado pelos funcionários, não estava acessível à visitação pública, devido ao seu precário estado de conservação. Fomos acompanhados por Elias, um integrante do Museu muito atencioso, que nos contou sobre algumas memórias

daquele lugar e da região onde a Colônia foi instalada. A região de Jacarepaguá abrigou uma grande quantidade de hospitais e manicômios na cidade do Rio de Janeiro. Estes tinham como função isolar e confinar parte da população. Durante as políticas públicas sanitaristas, no início do século XX, a região de Jacarepaguá foi o bairro escolhido para construção de um Leprosário, um lugar para abrigar os tuberculosos, e a Colônia Juliano Moreira.

Figura 9 – Refeitório. Fotografia analógica, Mauro Fainguelernt. Arquivo pessoal. Rio de Janeiro.

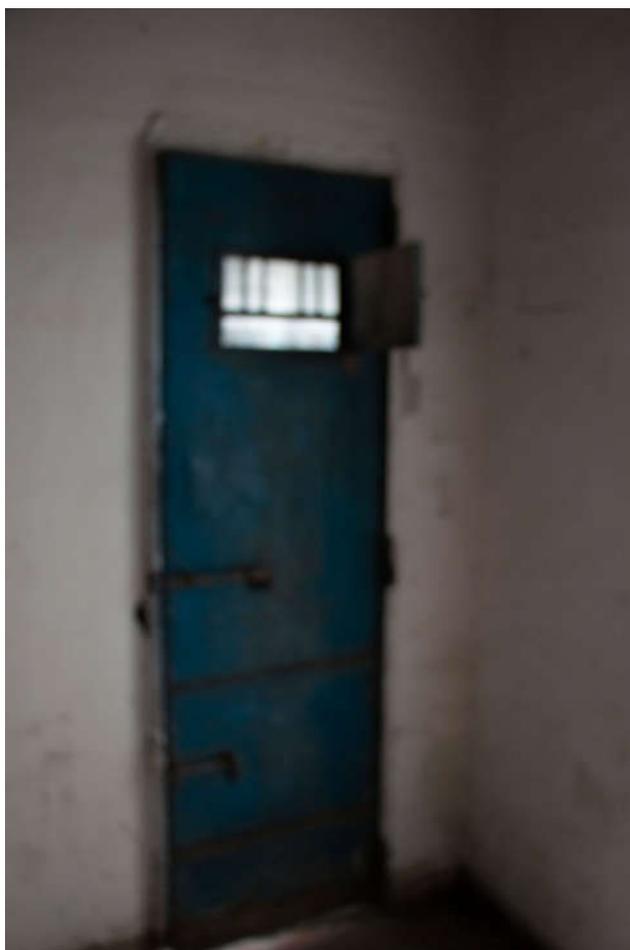


Fonte: (FAINGUELERNT, 2017).

Ao entrar naquele espaço, a estrutura do prédio vai se transformando. O nosso guia descreve o funcionamento do mesmo em detalhes, através de seu cotidiano. Recordo-me bem do espaço destinado ao refeitório e do espaço externo, onde provavelmente ocorria o banho de sol e onde sessões de torturas aconteciam sob o olhar dos outros internos. Lugares que eram marcados pela superlotação e pelo esquecimento da sociedade. Interessante e paradoxal este antagonismo entre a atual visibilidade da obra de Bispo do Rosário e o esquecimento das condições pelas quais esta obra foi gerada no passado. Quanto mais perto da loucura, mais os ambientes ficam escuros. Se inicialmente as enfermarias dormitório possuíam janelas, nas enfermarias seguintes, as janelas foram substituídas por grades. Após

as primeiras enfermarias, nos dirigimos a uma área de banho de sol. Segundo nosso anfitrião, aconteciam brigas de galo, abusos sexuais e espancamentos no cotidiano daquele lugar. Bispo do Rosário exercia certa liderança e era considerado como uma espécie de xerife. Reza a lenda que ele teria provocado a morte de um paciente ao conter uma briga. Após este incidente, Bispo do Rosário foi mantido em sua cela por três meses. E, depois deste tempo, se recusou a sair de dentro dela. Com o passar do tempo, vai ocupando lentamente as outras celas-solitárias.

Figura 10 – A cela. Fotografia analógica, Mauro Fainguelernt. Arquivo pessoal. Rio de Janeiro.



Fonte: (FAINGUELERNT, 2017).

Ao passarmos pelo corredor em direção à última sala que dá acesso às celas, enveredamos pelas ruínas do que outrora fora um refeitório. Neste momento, o Hélio, que nos acompanhava, fala de personalidades que teriam passado por lá, como o Profeta Gentileza, Ernesto Nazareth, Stela do Patrocínio e Lima Barreto. Lima Barreto descreve sua experiência naquele pavilhão contando que a única coisa

que o ocupava e que fazia algum sentido era o horário das refeições. Tudo girava em torno daquele refeitório. Debary pergunta a Elias se existem fotos daquele pavilhão na época em que era ocupado. Elias nos diz que existem fotos guardadas nos arquivos. E que estas estariam sendo escaneadas.

Durante nossa permanência neste pavilhão, consegui fazer algumas imagens. São imagens de um prédio em total abandono pelas autoridades competentes. Um abandono que, de certa forma, é a expressão do esquecimento ou do descaso. Pergunto-me por que este local, que é o cerne da expressão máxima das condições em que Bispo do Rosário esteve inserido, é esquecido. Se existe lugar de memória, um monumento a ser preservado naquela instituição, é este pavilhão.

Figura 11 – Superfície de camadas. Fotografia analógica, Mauro Fainguelernt. Arquivo pessoal. Rio de Janeiro.



Fonte: (FAINGUELERNT, 2017).

Uma sensação não muito clara a respeito de lugares de confinamento me leva a antigas memórias de minha infância, na casa de meus avós maternos, na cidade de Salvador, Bahia. Meu avô, Jaime Fichman, foi um imigrante, proveniente da região onde hoje se localiza a Moldávia/Ucrânia. Após passar alguns anos na cidade

do Rio de Janeiro, onde trabalhava como vendedor de móveis, na Rua do Catete, segue para a Salvador com sua esposa, Anna, e suas duas filhas, Miriam e Rachel, onde começa seu negócio próprio, vindo a se estabelecer como comerciante de móveis. Sua loja, localizada na Rua Sete de Setembro, tinha três andares e se chamava “A Suprema Móveis”. Lembro-me de subir nas pilhas de tapetes enrolados e sobrepostos que ficavam armazenados no porão da loja. Durante minha infância, até os onze anos, a Bahia exerceu grande fascínio, pelo contato com a cultura, através do candomblé, da capoeira, do maculelê; e de suas comidas, como o acarajé, o amendoim cozido e o caranguejo, que eram encontrados nos tabuleiros das baianas. O contato com o mar era presente e intenso, onde experimentei a puxada de rede na areia da praia. Naquela época, existia uma profusão de peixes; o mar limpo era morada de grandes cardumes e o alimento podia ser compartilhado pelos pescadores junto à população mais pobre. Os pescadores vendiam o peixe ali mesmo na areia da praia; mas davam de graça aos que precisavam e aos que haviam auxiliado na puxada de rede. Tinha muito peixe. Lembro-me do brilho do sol refletido sobre a massa do cardume de peixes trazidos no seio da rede. As escamas prateadas e o reflexo do sol nos cegavam momentaneamente. No pequeno prédio do bairro de Amaralina, podíamos acessar a praia pela porta dos fundos, onde a areia e as piscinas de pedra e corais abrigavam grande quantidades de peixes coloridos. A praia de Amaralina possuía uma profusão de piscinas naturais, com uma grande variedade de peixes, plantas e moluscos. Lembro-me de acompanhar minha mãe a diversos ateliers de artistas, como Calasans Neto.

Recordo-me vagamente de um lugar onde se produziam esculturas e objetos, uma tênue lembrança do lugar máximo de confinamento, a prisão. De um local diferente. Lembro-me de ir a um presídio, de passar por uma série de grades e ambientes até chegar ao local, onde grandes quantidades de objetos e esculturas feitas com madeira de lei eram dispostas para serem comercializadas e vendidas. Objetos e esculturas, feitos com uma das mais valiosas madeiras daquela época: o Jacarandá-da-baía. Esta lembrança de minha entrada num presídio, para comprar esculturas feitas em madeira de lei por presidiários, me faz conectar com a figura de Bispo do Rosário, que, como se disse anteriormente, era paciente em regime fechado de uma instituição psiquiátrica. Ainda guardo dois destes objetos produzidos pelos presos: um pequeno cajado e um totem composto de caras. Tenho a

impressão de que, quando se entra nestes espaços de confinamento, sejam presídios, manicômios, hospitais ou museus, entramos de cabeça baixa, pois são dispositivos que, de certa forma, carregam camadas de violência. É estranho olhar e nos confrontar diretamente com estes lugares e com as pessoas que estão lá. De certo modo, esquecemos ou recalamos o que não podemos nos confrontar diretamente, sejam situações difíceis ou violentas e extremas. Se as lembranças desta época não podem ser acessadas por palavras, podem, no entanto, ser rememoradas através do cheiro, do peso e da textura daqueles objetos e esculturas. Objetos feitos artesanalmente carregam uma forte dimensão emotiva de seus autores. Eram feitos com muita devoção. Obras que, de certo modo, são produzidas por uma temporalidade estendida, onde o tempo é gasto através de uma relação de cumplicidade. Diante da matéria, a escultura era produzida pelas mãos dos presos, pelos instrumentos de corte controlados. Podemos supor a carga afetiva e emocional dispensada a estes objetos.

Da mesma forma, Bispo do Rosário não possuía um tempo do amanhã. Seu tempo, em seu espaço de confinamento, apresentava-se como única possibilidade do agora. Sem expectativas. É preciso trazer tudo para dentro de sua cela. Sua obra traz esta característica. Elementos que podem ser interpretados como objetos que possuem uma dimensão de culto, pois não será através do dispêndio do tempo de vida, da existência, que a carga afetiva se traduz nestes objetos de arte?

Esta dimensão mágica, representada pelos objetos de culto e devoção, pode ser observada na série de trabalhos dos mantos de Bispo do Rosário. São objetos/vestimentas, onde a escritura é bordada sobre sua superfície. Os mantos de Bispo são vestimentas para cobrir o corpo. Eles trazem palavras escritas, que irão envolver o corpo. Quando vejo os mantos, os associo às superfícies aveludadas e bordadas que cobrem a Torá. Tanto os mantos de Bispo como a Torá carregam uma escritura mágica. Estes mantos são a expressão de uma sacralização de um corpo confinado. Por meio desta dimensão mágica, Bispo desloca-se para fora daquele lugar, através do gesto e da palavra. Seja através de sua forma singular de imaginar ou de sua comunicação presente em sua criação. Por esta sacralização, o corpo se liberta, por meio das palavras inscritas no bordado. O bordado, em forma de palavra ou imagens, torna-se, assim, incisão sobre a superfície. Ele cria relevos, contrastes, gravados e bordados.

A condição de produção de trabalhos de arte e de objetos artesanais, em situação de confinamento, liga, em certa medida, Bispo do Rosário, na Colônia Juliano Moreira, aos presos da cadeia em Salvador. No momento em que me encontro diante de sua cela-casa, vislumbro a utilização das técnicas de controle e punição que eram ministradas, com o uso do eletrochoque coletivo, aos internos daquele pavilhão, através do chão molhado. No pavilhão onde Bispo permaneceu, ao final dos corredores, encontramos a ala das solitárias, cujas portas possuem estruturas reforçadas. Neste espaço, configura-se uma sucessão de ocupações e memórias esquecidas. Era como estarmos sobre escombros de uma guerra travada silenciosamente por aqueles homens que sobreviveram ou padeceram naquele lugar. A última cela à direita era a minúscula cela-casa, onde Bispo do Rosário produziu seu universo.

Esta cela-casa ainda traz rastros e vestígios de sua passagem. As paredes ainda possuem camadas de tintas e de memórias; o chão, ainda úmido de vestígios e de restos. Camadas de tintas que, com o passar dos anos, foram descascando e criando relevos, ou que foram propositalmente descascadas pelos seus ocupantes. Talvez este pavilhão deva ser mantido neste abandono, para que se manifeste sua verdadeira dimensão precária.

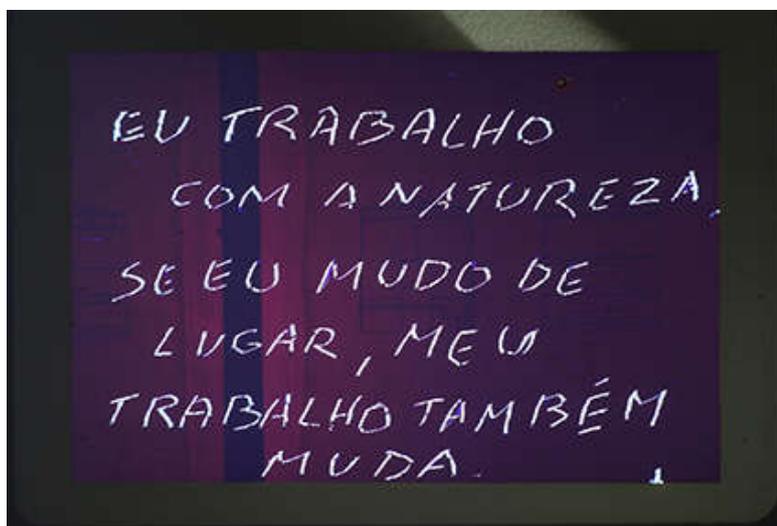
Este trabalho de desfilar e conduzir os fios em forma de escritura e esculturas aponta para uma ressignificação dos materiais sobre diversas superfícies. Podemos presumir também a presença de uma linguagem que anseia para ser libertada. Se o artista estava literalmente encarcerado, com certa liberdade de locomoção, é porque atingiu um papel mediador dentro da instituição psiquiátrica.

As relações espaciais e temporais andam juntas, assim como o esquecimento e a memória. Bispo do Rosário, quando jovem, trabalhou na marinha mercante, e sua obra irá trazer a memória de todos os lugares para onde viajou ou que ouviu falar. Nesse sentido, sua obra nos coloca diante de uma linguagem escultórica, em que a palavra é a linha condutiva.

CAPÍTULO 3 – ARQUEOLOGIA DAS SUPERFÍCIES

A arte de Frans Krajcberg evoca uma arqueologia das superfícies. Sua obra reposiciona a questão da finitude, da impermanência da vida e da matéria. O jogo e a estratégia utilizados pelo artista durante os anos de 1960 são inaugurais no que tange a seu processo criativo. Ele emprega elementos encontrados e selecionados em diálogo com a natureza, constituindo uma poética inovadora, em que a matéria e o processo se conectam, estabelecendo uma vinculação entre a arte e a terra. O espaço circundante, dessa maneira, é percebido como algo que pulsa por meio de formas em permanente movimentação, em constante processo de transformação, formas que nos confrontam. Krajcberg se relaciona com a natureza em seu cotidiano, em um diálogo permeado por suas memórias e por sua ação, que se colocam enquanto presença direta em contato com diversos elementos: superfícies, relevos, troncos, raízes, cipós, sementes e pigmentos de diferentes extratos de terra. Isto significa que sua obra estabelece sua ação poética em ligação direta com o lugar. Quando o artista muda de lugar, seu trabalho se transforma.

Figura 12 – Slide com inscrição direta de Frans Krajcberg em superfície fotossensível. Rio de Janeiro, encontrado em 2005.



Fonte: (FAINGUELERNT, 2005b)

Sua ação e seu olhar incidem sobre as superfícies, extraindo a dimensão tridimensional da matéria através do relevo, seja a partir de trabalhos produzidos em papel japonês impregnados por pigmentos, a partir da modelagem direta sobre a superfície rochosa; ou indiretamente, com o auxílio de moldes de gesso. O processo

de moldagem extrai a memória das coisas, pois possibilita a introdução da cópia transmutada, feita a partir de um referente, e na qual o artista imprime sua poética, marcando um processo contaminado por uma dimensão pedagógica e mimética. Este teor mimético é poroso e ultrapassa a reprodutibilidade técnica, enquanto algo que se desloca entre o objeto único – ou essencial, para sua reaparição enquanto cópia – e memória. Este grupo de trabalhos expõe as lacunas e fissuras de um percurso temporal. Tudo aqui se torna presença e ausência, como a visão de uma temporalidade anacrônica, que nos remete à memória e ao esquecimento, entre a vida e a morte. Esta técnica de modelagem (*papier collé*), feito pela utilização de papéis colados sobre as rochas, demanda um longo tempo de duração para a sua secagem e estabilização. Durante o processo, uma quantidade de informações táteis e pictóricas são lentamente absorvidas pela trama de papel. O resultado possibilita ao espectador uma fruição do rastro e vestígio de um tempo próprio do objeto/superfície, criando, ao final, uma forte zona de tensão. Estas novas configurações da matéria, expostas em seu trabalho, nos conduzem a perceber as coisas e suas possíveis essências, trazidas a termo por uma arqueologia de uma presença movente, como algo submerso que eclode através da repetição propiciada pelo jogo da reprodução. Estas tramas de papel tornam-se, muitas vezes, mapas de uma temporalidade anacrônica, por serem compostos por emaranhados de fibras naturais, marcados por elementos gráficos extraídos do relevo da própria superfície trabalhada pelo artista.

O resultado de seus experimentos equivale ao gesto da descoberta, tocando pontos de algo que até então estava submerso. Podemos observar o fóssil como o representante de um rastro temporal de uma presença ausente. Sua obra lança-se a este ato que eterniza o gesto efêmero da natureza. O fóssil é a inscrição de um corpo sobre uma materialidade mineral. Uma forma de petrificação do orgânico.

3.1 Gravar: inscrever, riscar

A gravura, como processo formal, tem como um de seus fundamentos a inscrição sobre a superfície bidimensional da madeira (xilogravura), do metal (ponta seca, água forte e água tinta), da pedra (litografia). Há inclusive a barro gravura, que desde a civilização sumeriana desenhava e escrevia sobre cilindros de barro

histórias e imagens. A gravura, para posterior reprodução, conecta-se aos primeiros suportes de memória.

A própria tipografia surgiu a partir da xilogravura. Dessa forma, gravar significa inscrever-se sobre algum suporte, riscar e produzir texturas sobre diferentes superfícies. Frans Krajcberg reinventa a gravura, utilizando diversos relevos já existentes. Ele observa as escritas e inscrições presentes nas superfícies das madeiras, do chão, das paredes.

Figura 13 – [Sem título]



Frans Krajcberg em seu ateliê em Montparnasse, Paris.
Fonte: (MORAIS, 2000, p. 80-81).

O artista dá palavra às coisas que já estavam presentes. Seus relevos são produzidos pela inscrição de elementos orgânicos e inorgânicos, exemplificados pelas madeiras, plantas, pedras, assim como pelos rastros deixados pelo movimento da água na areia. O processo de criação que se dá na reprodução de elementos e vestígios naturais nos remete às proposições formuladas por Walter Benjamin, em seu ensaio, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. A obra de arte sempre foi reproduzível, até mesmo na antiguidade clássica, onde os gregos já produziam as esculturas em bronze, terracotas e a cunhagem de moedas. Contudo,

sobretudo com o surgimento da fotografia, a produção e difusão de imagens atingiram níveis que culminariam numa inevitável mudança na função da arte na sociedade (BENJAMIN, 2011b).

Krajcberg produz relevos confeccionados em papel japonês. Estes trabalhos apresentam uma qualidade imersiva, na qual o artista conduz seu fazer plasmando a ação do tempo sobre diversas superfícies, de diferentes territórios por onde passa: grutas no litoral de Ibiza, na Espanha; as montanhas coloridas de Cata Branca, antiga região de mineração em Minas Gerais; e o mangue, as florestas de Nova Viçosa, no litoral sul da Bahia. Sua experiência e a sua busca por uma casa, em um movimento nômade de habitar uma caverna, uma gruta ou uma árvore, nos aponta para a condição do exílio.

Com seu gesto escultórico, Frans Krajcberg dá voz a elementos silenciosos. Ele se coloca num estado de atenção sobre as diversas materialidades, aberto aos sentidos e à procura dos detalhes, das pistas e dos rastros superpostos pela ação do tempo. Seu gesto imprime e comunica o que até então passava despercebido. Sua obra torna-se um suporte de memória. A obra de arte, em sua permanência no tempo e no espaço, carrega temporalidades anacrônicas. Na obra de Krajcberg, o homem e a natureza se encontram em diferentes proposições e de diversas formas. Brutas ou refinadas, estas se juntam para criar um caldeirão de memórias amalgamadas pelo fogo.

Sua experiência é análoga à do arqueólogo em trabalho de campo que se submete a condições extremas e circunstanciais. Faz-se necessário mapear e relacionar o objeto encontrado com as camadas escavadas que conduziram ao processo da descoberta. Este retorno a uma simplicidade e a um despojamento dos bens culturais expõe a condição de nudez, uma condição em que as roupas da civilização estão gastas ou não servem mais para nada. Frans Krajcberg busca uma nova pele para seu corpo.

E vai encontrar nas fibras do papel japonês uma forte aliada. Pois, esse tipo de papel, com suas fibras longas, é produzido artesanalmente por uma extensa tradição. Ele é feito das camadas das cascas de arbustos. Além de sua delicadeza, tem a capacidade de se adaptar com firmeza às novas formas e configurações, mantendo uma forte coesão e resistência mecânica. A pele é o limite entre o corpo e o espaço circundante, e é através deste corpo, em sua condição singular, que o

artista retorna a uma condição arcaica, sem vestimentas, ou coberto apenas por simples trapos.

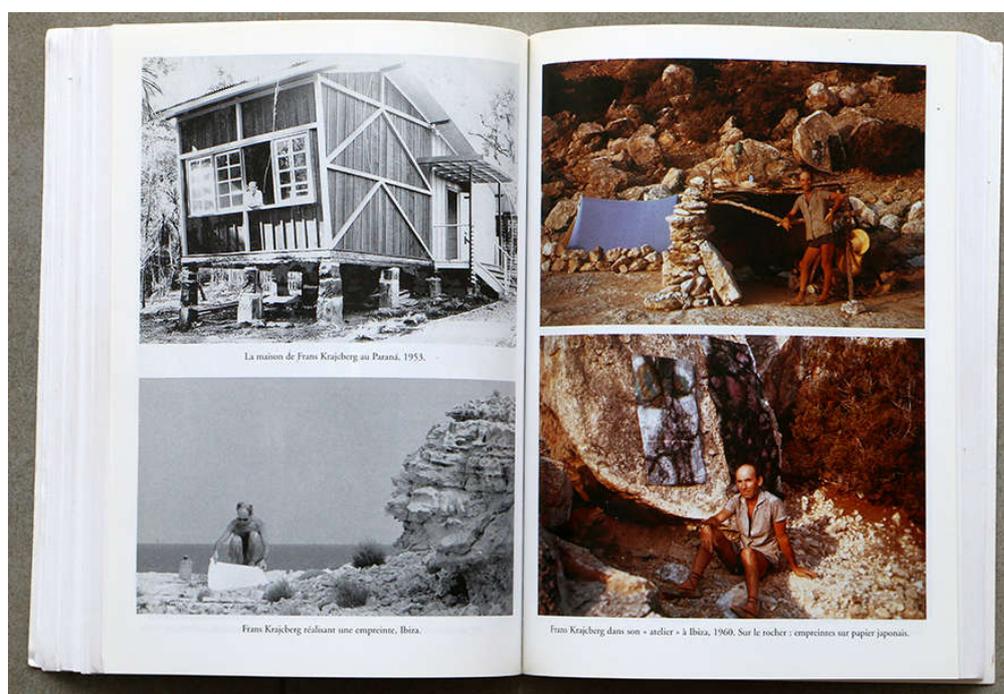
O artista habita uma caverna em Ibiza, junto ao mar. E se a pele, essa velha e eterna desconhecida, dita o limite entre o fora e o dentro, ela conduz ao conhecimento das coisas, à busca de si e ao mergulho interior. Ao jogo de contrastes: luz e escuridão, o duro e o mole, a superfície e o orifício. A sombra, recolhida no interior da caverna, em contraste com a exuberância da luz refletida, são o ritmo ditado pela alternância dos dias e das noites. Ibiza, coincidentemente, foi um dos locais de refúgio de Walter Benjamin. Podemos intuir a capacidade de se ver o céu e as estrelas neste balneário. Ambos, o filósofo e o artista, compartilharam a experiência deste espaço em diferentes épocas, conferindo as distâncias entre coisas e estrelas. Este fluxo e movimento aparecem como tradução e construção. Uma tradução construtiva do momento em se percebe o fluxo das coisas. Tanto na criação dos conceitos filosóficos benjaminianos, quanto na construção plástica krajcberguiana, podemos observar a busca por relações submersas, seja através do recolhimento dos vestígios, seja nos novos sentidos atribuídos a estes. A montagem do cinema conduz o filósofo a refletir sobre a potência política deste meio, e os relevos de Krajcberg nos colocam o rastro que esteve presente como uma possibilidade de leitura e apreensão, que pode ser lido como uma pegada. Sua produção nos coloca diante da ação dos homens e, nesse processo, diante de uma passagem – enquanto transformação e tradução. Contudo, diante de nós, o objeto nos devolve a mirada (DIDI-HUBERMAN, 2010). Tempo implacável, ameaçador e belo, que imprime suas marcas enquanto passagem, violência e acidente. Como exposto ao longo da obra *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*, de Didi-Huberman, para Benjamin, as imagens, as palavras e as estrelas carregam uma amálgama de sentidos. As palavras e as imagens carregam memórias e podem eclodir, dando voz aos vencidos e ao não dito (DIDI-HUBERMAN, 2015).

3.2 Deslocamentos

3.2.1 Ibiza

A construção dos relevos em Ibiza, com as peles de papel japonês, moldadas sobre as superfícies das paredes de pedras, expõe as fissuras e os acidentes que compõem a própria existência do planeta. Todas as matérias, assim como suas diferentes formas, carregam diversas camadas de memória, expressam uma condensação momentânea de continuidades e descontinuidades de eventos, e cunham uma memória acidental, permeada pela cultura e pela barbárie. Frans Krajcberg tenta se retirar da cultura e da barbárie, se isolando e construindo plasticamente sua obra, em seus processos ancorados na reprodutibilidade técnica e na montagem. Seus trabalhos revisitam diferentes temporalidades e processos vitais do planeta. O artista busca e descobre padrões a serem vistos, experimentados e decifrados. Os relevos de Ibiza serão premiados e expostos na galeria do século XX. Após sua premiação na Bienal de Veneza, estes trabalhos são expostos e interpretados como feridas e pústulas do trauma de sua experiência da Segunda Guerra Mundial.

Figura 14 – [Sem título]



Fonte: (MOLLARD; LISMONDE, 2005, p.164-165).

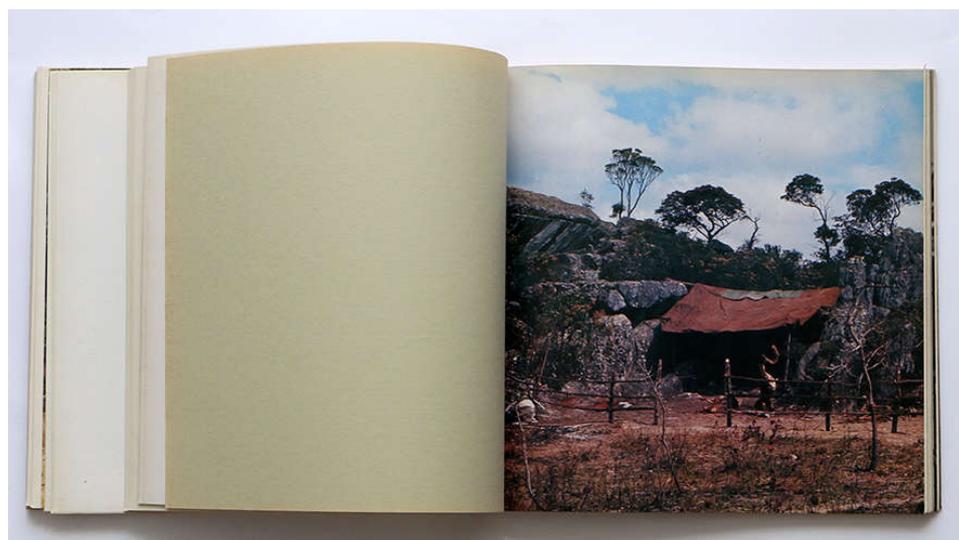
Na figura anterior (14), as imagens da direita mostram o processo de imersão do artista em Ibiza, utilizando as superfícies das pedras para moldar suas peles de papel japonês. À esquerda superior, vemos sua casa de Monte Alegre, no Paraná.

3.2.2 Cata Branca – Minas Gerais

Por intermédio de Joaquim Carneiro de Mendonça, diretor do Museu de Arte de Belo Horizonte, Frans Krajcberg conhece as terras de Cata Branca, ao sopé do Morro de Itabirito, em Minas Gerais. Esta fase de descobertas do artista aponta para profundas transformações em seu ser.

As montanhas eram tão belas que eu me pus ao mesmo tempo a dançar e a chorar. Elas passam do negro ao branco, passam por todas as cores. Como exprimir minha emoção diante de tanta beleza? Onde fica minha participação nesta vida que me inclui e me excede? (KRAJCBERG *apud* MORAIS, 2000, p. 27)

Figura 15 – Ateliê. Itabirito, Minas Gerais.



Ateliê em campo improvisado, onde uma cobertura de lona de caminhão serve como telhado. Podemos observar a presença de pigmento vermelho no chão, à esquerda da imagem – Cata Branca, Minas Gerais.

Fonte: (KRAJCBERG, 1991, p. 129).

As pedras, as terras, as raízes e as flores do Morro de Itabirito representam uma transformação, como se ele não mais precisasse lutar contra memórias do passado. Teria sido necessário sua volta à Europa para novamente retornar ao Brasil, mas de uma maneira mais íntegra e suave, sem carregar as pedras de um

denso passado. Se em Ibiza sua atitude frente ao seu trabalho é mais sóbria, sua estadia em Cata Branca marca uma redescoberta das cores que brotam da própria terra. Os óxidos de ferro são utilizados pelo artista e marcam uma escolha que o acompanharia ao longo de toda sua vida e de sua produção artística. Krajcberg se lança a explorar não mais somente as superfícies, mas a escavar as profundezas da terra, selecionando suas primeiras raízes retorcidas, provenientes de árvores tombadas pela erosão causada por séculos de existência da atividade mineradora. O artista se lança às cores e às terras, como uma criança brinca a correr num jardim de flores ou a deslizar na lama fresca da chuva. Cata Branca é um espaço aberto às descobertas de novas formas e possibilidades construtivas; a cor e os elementos tridimensionais passarão a fazer parte da obra de Frans Krajcberg de uma maneira simples e mordaz. O artista preconiza uma pedagogia da natureza, na medida em que expressa sua determinação em aprender com ela, como se nela tudo estivesse contido, justificando a necessidade de observação e aprendizado nesse ambiente.

3.2.3 Nova Viçosa

Krajcberg conhece pela primeira vez Nova Viçosa, na Bahia, em 1965, por intermédio de Walter Zanini. A partir dos anos de 1970, Krajcberg constrói seu ateliê nesta cidade. Inicialmente, havia um projeto coletivo de constituir uma comunidade de artistas, mas ao final, só Krajcberg permaneceu na região. Ele havia se encantado pela floresta remanescente de Mata Atlântica no litoral sul do estado. O mar, o rio e a proximidade do manguezal foram determinantes para sua escolha em se fixar ali. Posteriormente, o artista construiu sua casa sobre um centenário tronco de uma grande árvore. Durante décadas intercalou viagens a várias regiões do Brasil e a Paris, onde também mantinha um ateliê em Montparnasse. Das viagens à Amazônia e ao Mato Grosso trazia novos elementos, que agrupava para depois serem utilizados.

Em Nova Viçosa, Frans Krajcberg está em casa. É lá que o artista constrói sua casa/escultura, elegendo a Bahia como sua pátria e morada. Lentamente, organiza uma estrutura de produção, desenvolvendo uma linguagem artística que contempla diversas materialidades e processos já percorridos anteriormente.

3.2.4 A casa/árvore

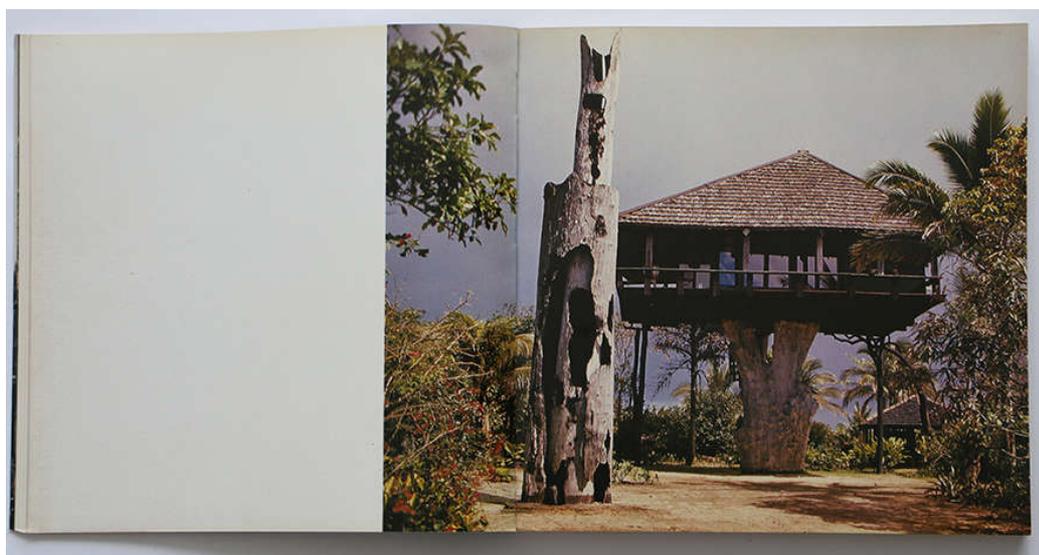
O lugar escolhido pelo artista para construir sua morada, no litoral sul da Bahia, é também o lugar onde, em 1500, desembarcaram os primeiros portugueses para iniciar um processo de posse e colonização. Curiosamente, Krajcberg finca sua morada perto do mar, junto a esse primeiro local de contato entre os portugueses e os nativos.

A construção da casa constitui-se como uma grande escultura. Ela guarda memórias de suas viagens e deslocamentos. As paredes de seu quarto são revestidas de folhas; sua cama é rodeada por elementos do mar. Sentimos a forte presença dos vestígios encontrados por ele em suas viagens. Todos os elementos nos apresentam sua forte relação com a terra, o mar e o céu. Sua casa ergue-se do chão para o céu enquanto verticalidade alcançada e construída. É como um arauto, símbolo de resistência contra o desmatamento que carrega a dimensão do absurdo e da violência. Alguns trabalhos expostos na casa remetem a diversos períodos de sua produção. A organização interior expõe forte simplicidade e rigor estético; o mobiliário é construído artesanalmente a partir de troncos e galhos. Em vários locais do seu sítio, elementos do mar são encontrados; ossadas de baleias, corais e coleções de caracóis, formam uma coleção análoga à de um museu arqueológico. São coisas achadas no mar e que carregam certa origem, um enigma presente de um tempo passado. Assim, a natureza é um tempo des-passado (despedaçado) que se liga, de certa forma, a uma lógica arcaica de algo que foi perdido. Não sabemos o que, nem como foi perdido.

Trata-se de uma natureza/memória que chamamos de Terra, que se reinventa e regenera a todo instante. Como algo presente, mas que constantemente nos escapa. Não conseguimos compreender nem mesmo as relações de interdependência entre os reinos vegetais, minerais e o ser humano. O homem percorre este espaço constantemente transformado, para então habitá-lo e torná-lo mais seguro. Se o decifrar dos rastros e vestígios remonta à nossa condição de caçadores, a casa sobre árvores nos faz recordar o tempo em que estes deveriam habitar locais mais seguros, longe do solo, onde a presença de diversos animais colocava a vida em perigo.

A casa também se constitui enquanto uma sucessão de temporalidades anacrônicas; ela subverte a ordem do tempo cronológico e linear. Assim, se delinea como o percurso de um rio, que ocupa os espaços, as coisas e seus vazios – vazios de toda espécie de matéria, lacunas formadas em decorrência da ausência e do desaparecimento. A casa é o que nos habita.

Figura 16 – Casa do artista. Nova Viçosa, Bahia, c. 1972. Tronco de piqui amarelo. 2.60 m (diâmetro) x 13 m (altura), 7 m x 11 m (área). Quarenta toneladas. Projeto Krajcberg.
Escultura. *Monumento à Destruição*, c. 1973. Madeira restante de queimada, sul da Bahia. 1.50 m (diâmetro) x 11 m (altura).



Casa de Frans Krajcberg construída sobre o centenário tronco de Pequi. Em primeiro plano, escultura.
Fonte: (KRAJCBURG, 1991, p. 23).

Tive a oportunidade e o privilégio de entrevistar antigos assistentes de Krajcberg, que trabalharam com ele no início dos anos 1970. Curiosamente, Aduca (Manoel Nunes da Silva), que trabalhou 28 anos com o artista, observou que eles trabalhavam poucas horas por dia, e depois saíam para pescar e mergulhar. Ele diz que “era um trabalho feito com prazer e determinação”. O processo de montagem de seu trabalho demandava decisões técnicas. Ele ensinava a seus assistentes e deixava instruções para confecção de certas etapas de seu trabalho, a serem feitas durante suas temporadas em Paris.

Em Nova Viçosa seu trabalho cresce, o tamanho das esculturas se amplia. O artista trabalha com a superfície da madeira polida, mas, doravante, realiza trabalhos de grandes dimensões, quase monumentais. Suas experiências com a

reprodutibilidade técnica são visíveis, a partir da utilização da fotografia e do uso de matrizes tridimensionais de gesso. Com essas matrizes, o artista visa reter o efêmero, a exemplo dos relevos causados pela água do mar sobre a areia, como se o artista desejasse captar o rastro ali deixado pela água após a maré baixar. Krajcberg caminha sobre essa areia até encontrar o que deseja, ou o que a própria natureza lhe fala e oferece. Ele se acerca desse encontro em comunhão com a sua percepção e o coloca uma moldura, na qual verte o gesso para eternizar o momento. Também se volta para as texturas e as formas das folhas, confeccionando moldes de gesso sobre folhas de embaúbas e cascas de árvores. Mais tarde, ele reproduz os relevos com papel japonês. Consegue, assim, um resultado singular, como a própria tradução da natureza em arte. Um relevo de papel, como uma memória de algo que se passou no passado, criando uma linguagem a partir de uma escrita tridimensional. Segundo Sheila Leirner, existem indicativos de uma linguagem poética que é instaurada na modernidade através de fragmentos e escolhas, perceptíveis na obra de Frans Krajcberg.

Utiliza-se dos elementos naturais da mesma forma como o poeta das palavras. E, da mesma maneira como na poesia, traz à luz expressões já existentes, porém não percebidas. Serve como mensageiro de uma linguagem cifrada que lhe ditam o mar sobre a areia, o vento sobre as árvores, os troncos dentro da terra, revelando uma natureza antes apenas pressentida dentro dos cânones estéticos aos quais estamos habituados (...) (LEIRNER, 1988, p. 116)

A influência do manguezal é forte. O mangue dialoga com a obra do artista a partir de seus componentes, como um manancial de estruturas e formas. É por meio desse dispositivo natural que Krajcberg descobre a possibilidade de criação com estes elementos, a partir de duas operações: da seleção e da montagem. Dali, o artista retira sua matéria-prima e a possibilidade de conferir sentido através da disposição de conjuntos. Assim, podemos observar a utilização de conjuntos escultóricos que mantêm forte relação e diálogo com a estrutura vegetal observada no manguezal. Parte dessa produção pode ser considerada uma instalação, na medida em que são conjuntos para serem dispostos no espaço.

3.2.5 Região amazônica

Krajcberg realiza diversas viagens à Região Amazônica. Na figura a seguir, podemos observar sua imersão numa propriedade, onde monta uma barraca embaixo de uma cobertura.

Figura 17 – Ateliê. Amazonas



Fonte: (KRAJCBERG, 1991, p. 85).

A poética do artista é imbricada pela dimensão estética e por seu engajamento político contra a destruição do planeta. Se a natureza, em seu estado intocado pelo homem, é sinônima de vida e acolhimento, toda ação exploratória perpetrada pelo homem sobre a natureza será percebida e vista pelo artista como a antítese da vida; como destruição e morte. Destruição e morte ainda presentes em sua memória, devido à experiência vivida na guerra.

O artista é um ex-combatente e sobrevivente de guerra, tendo lutado construindo pontes junto ao Exército Soviético. No Brasil, sua obra estabelece uma ponte entre a cultura e a natureza, de modo que a natureza é deslocada de seu lugar de origem e recolocada, transformada, ressignificada, para nos dizer algo. O que uma escultura feita com árvores calcinadas e queimadas tem a nos dizer? E as florestas? De certo modo, estes rastros e vestígios da natureza dialogam com uma memória planetária e coletiva; uma memória ambígua relacionada à sobrevivência, à

morada, ao estranho e ao selvagem. Assim, a natureza se associa com a espécie humana de forma ambivalente, alternando-se como um lugar de construção e destruição.

As atrocidades de uma Europa devastada pela Segunda Guerra Mundial são novamente lembradas quando o artista se defronta com a destruição humana. Se a natureza representava, para ele, um refúgio seguro contra os homens, o arrasamento dessa natureza é a expressão máxima do horror e do mal. A repetição da destruição testemunhada pelo artista, a partir dos anos de 1950, no sul do Brasil, lança-se como um enigma e uma repetição. Troncos de árvores tombados ou calcinados tornam-se agora análogos à destruição dos corpos humanos pela guerra.

3.3 Memória aberta

O campo de estudo sobre a memória é abrangente, perpassado por diversas disciplinas, abrindo-se como campo fértil e transdisciplinar. Dessa forma, a memória relaciona-se à possibilidade de reconhecimento de algo movente e aberto, que abarca múltiplas dimensões paradoxais, que carrega o germe da existência e de sua finitude; que se espacializa entre a vida e a morte. Precisamos estabelecer um campo de reconhecimento no qual esta memória esteja subordinada, além de estabelecer de qual memória estamos tratando, já que este conceito abarca diferentes sentidos e significados. Assim, percebemos o objeto de nossa pesquisa em diálogo com a complexa rede de sentidos que nos dá acesso à obra de Frans Krajcberg. Este aspecto complexo e transdisciplinar aponta para o caráter construtivo da memória, tecido a partir de encontros ao longo da pesquisa. Essa memória polissêmica também faz parte da proposta desta caderneta de campo, que vai se delineando entre idas e vindas; anotando dados e ideias; fazendo registros e concebendo conexões; caminhando num fluir espaço-temporal entre experiências, lembranças, produção artística, pesquisa e análise teórica.

A arte sempre esteve associada à possibilidade de transmissão de conhecimentos e sensações, assim como à capacidade de constituir-se enquanto linguagem e suporte da memória. Podemos problematizar a diversidade de suportes da memória, representados por uma gama variada, como a escrita, a imagem e os objetos; mas também podemos pensar numa memória viva, carregada pelos

homens, parte integrante do tecido social. Dessa maneira, o estudo abre-se a um campo transdisciplinar em que a arte, a história da arte, a antropologia, a sociologia e a filosofia entrecruzam-se, exibindo toda uma complexidade.

Entendemos a memória como um fluxo que se refaz de maneira anacrônica e fragmentária, que possui possibilidades virtuais de silenciamento e de emergência em sua polifônica existência, e que permanece viva virtualmente por meio de uma memória vivida ou imaginada. Uma memória que se refaz a todo o momento na relação entre sujeitos, sobre suas próprias experiências, lembranças e histórias, ancoradas em diversos suportes midiáticos e artísticos. Segundo Andreas Huyssen, “a memória é sempre transitória, notoriamente não confiável e passível de esquecimento; em suma, ela é humana e social” (HUYSSSEN, 2000, p. 37).

Cabe aqui discutir o caráter unívoco da memória, enquanto afirmação de uma verdade. No campo da memória não há verdades, e sim uma construção que pode ser processada e revisitada por meio de imagens metafóricas da escavação (arqueologia), da demolição (destruição e violência) e da reconstrução (montagem e colagem). O campo da memória é um campo de disputas. Enquanto uma memória é tecida, outra é desfeita. O diálogo com os escritos de Walter Benjamin se faz necessário, a fim de contribuir com minha pesquisa no que se refere à argumentação sobre o desaparecimento da narrativa a partir do declínio da experiência, por exemplo. Além disso, suas teses, apresentadas no texto *Sobre o conceito da História*, rompem com a noção positivista da história como algo contínuo, linear e homogêneo, e trazem importantes contribuições sobre a história como um fato de memória.

A memória pode ser problematizada a partir de diferentes objetos, sejam estes representados pelas artes visuais, pela literatura e pelas próprias narrativas que são construídas em torno da obra do artista. Os diversos processos e suportes tecnológicos na contemporaneidade corroboram para uma multiplicidade polifônica de apresentações, que contribuem com diversos agenciamentos e disputas de memórias. Presenciamos grandes conglomerados financeiros que extrapolam suas fronteiras territoriais. Estamos interligados a uma grande rede de tecnologias e *gadgets* que nos remodelam enquanto sujeitos num tempo bastante acelerado e que assolam nosso cotidiano com uma vasta gama de informações e memórias. Com essa aceleração e a quantidade de informação, nossa capacidade cognitiva é

colocada novamente em cheque. Uma condição na qual o trauma se instala no cotidiano das grandes cidades e que pode ser vista como um novo efeito de choque. Condição, na contemporaneidade, análoga ao fenômeno traumático coletivo das Grandes Guerras do início do século XX.

A imagem dos trapeiros que recolhem os restos das cidades é associada ao processo criativo dos poetas e dos artistas, que por sua vez recolhem e utilizam os vestígios e restos provenientes do mundo para criar, elaborar e ressignificar. O trapeiro, como aquele que recolhe e cataloga os restos, é problematizado por Benjamin a partir de seu ensaio sobre Charles Baudelaire¹³. A construção conceitual benjaminiana é colocada através das figuras do *chiffonnier*, do historiador, do colecionador e do poeta, que se aproximam. Estas imagens de pensamento são figuras chaves e emblemáticas, que apontam para semelhanças e diferenças. Mesmo que o poeta e o catador sejam diferentes à primeira vista, eles carregam similitudes que partem de seu espaço de pertencimento: a cidade. Desta forma, a cidade, em suas grandes transformações, atravessa os poetas e o *chiffonnier*, que recolhem os lixos e entulhos. Benjamin, em sua análise acerca de um dos escritos de Baudelaire, *O vinho do Trapeiros*, nos diz:

Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico. Com isso, no tipo ilustre do poeta aparece a cópia de um tipo vulgar. Trespagam-no os traços do trapeiro que ocupou a Baudelaire tão assiduamente. Um ano antes de *O Vinho dos Trapeiros* apareceu uma descrição em prosa dessa figura: “Aqui temos um homem – ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o cafarnaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avaro com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis”. Essa descrição é apenas uma dilatada metáfora do comportamento do poeta segundo o sentimento de Baudelaire. Trapeiro ou poeta – a escória diz respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo em ambos. Nada fala do andar abrupto de Baudelaire; é o passo do poeta que erra pela cidade à cata de rimas; deve ser também o passo do trapeiro que, a todo instante, se detém no caminho para recolher o lixo em que tropeça. (BENJAMIN, 2011a, p. 78-79).

Este procedimento será proposto por diversas vanguardas do século XX, como, por exemplo, o movimento surrealista. O surrealismo concebeu uma escritura poética em diálogo com os vestígios, sejam eles apropriações do mundo cotidiano,

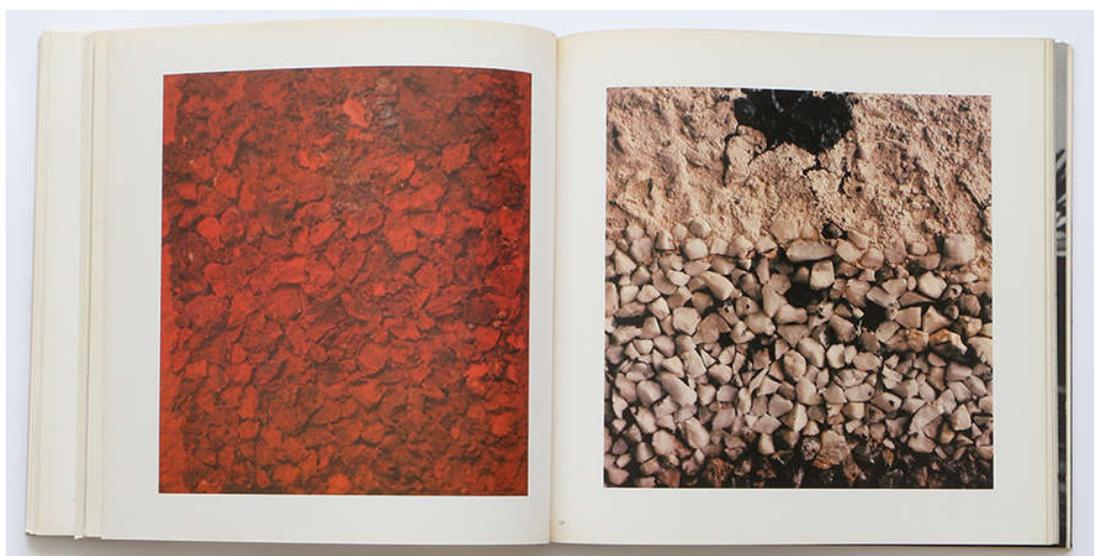
¹³ Poeta francês, considerado precursor da tradição moderna em sua poesia e prosa poética, trazendo a figura do *flâneur* nas ruas parisienses.

ou mesmo de substâncias e elementos relacionados ao sonho e ao inconsciente. O movimento é abordado por Benjamin, principalmente em seu ensaio *O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia*. O surrealismo compartilha da reabilitação dos fragmentos, achados ao acaso, por vias oníricas ou maravilhosas, realizando montagens através de diversas estratégias. Dentre elas podemos citar as colagens, as coletas em antiquários e mercado de pulgas pelas ruas e a ressignificação dos objetos.

Esta escritura feita pelo trapeiro e pelas figuras que lhe são correlatas se dá de maneira fragmentária e alegórica, a fim de reafirmar uma visão da história ancorada na memória, a ser reescrita e revisitada de forma anacrônica, em substituição a uma concepção histórica positivista e linear.

Se, por um lado, a obra de Frans Krajcberg se apoia na tradição e na artesanidade, por outro, ela se lança a novos desdobramentos criativos e técnicos, subvertendo a própria tradição da pintura, da gravura e da escultura. O artista rompe com o quadrado da moldura da pintura e com a gravura tradicional.

Figura 18 – Esquerda: Relevo, década de 60. Pedras de Itabirito, Minas Gerais, pigmento natural sobre aglomerado. 1 m x 1 m. Coleção particular, Suíça.
Direita: Relevo, década de 60. Pedras e terras de Itabirito, Minas Gerais, pigmentos naturais sobre aglomerado. 1 m x 1 m. Coleção particular.



Trabalhos em que o quadro é “pintado” com pedras, texturas e pigmentos provenientes do próprio chão de Itabirito.

Fonte: (KRAJCBERG, 1991, p. 138-139).

A obra de Krajcberg é construída, ao longo de décadas, a partir de diversos processos e estratégias que lhe dão forma, movem-se numa conexão direta a partir de uma arqueologia das superfícies. O artista escava, desdobra e plasma a superfície do mundo, recolhendo com seu gesto os naufragos, os esquecidos e os não vistos, representados por objetos, vestígios e rastros em sua crueza dilacerante ou em sua beleza fugaz.

Figura 19 – Relevo, década de 60. Terra do Pico de Itabirito, Minas Gerais, sobre aglomerado. 0.90 x 0.60 m. Coleção do artista.

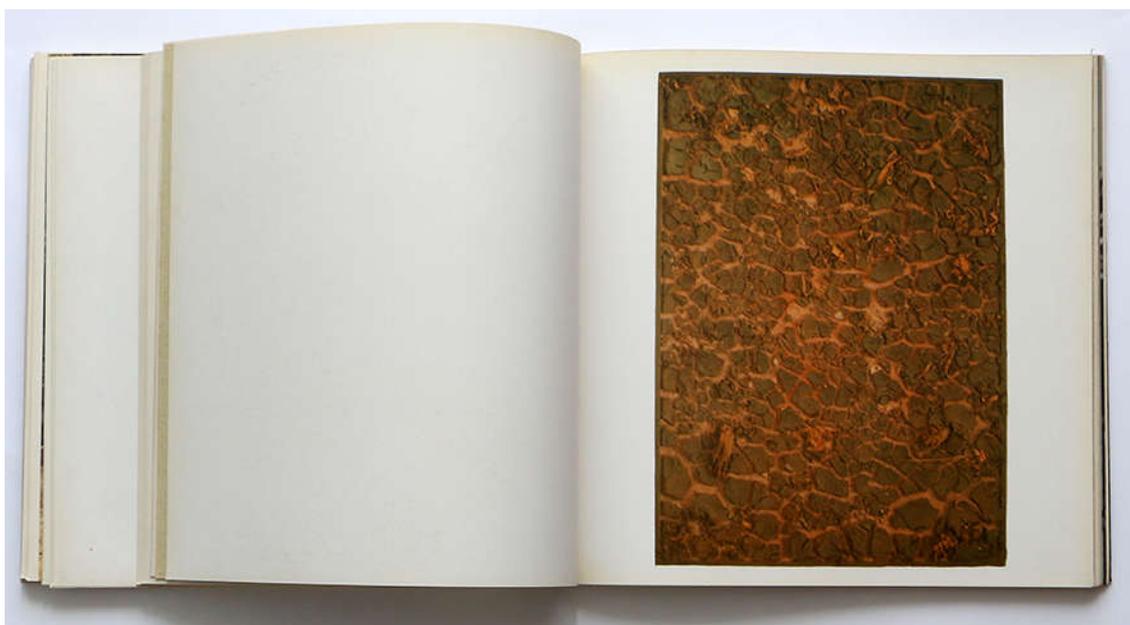


Imagem de quadro que plasma o processo de craquelamento da superfície encontrado na natureza, através da contração do chão de barro.
Fonte: (KRAJCBERG, 1991, p. 131).

A escultura em madeira é uma tradição que remonta a diversos períodos da história da arte; uma técnica que exige a subtração do material, similar à técnica da escultura em pedra, embasada na retirada e no entalhamento do bloco. Krajcberg é um dos primeiros artistas a utilizar diferentes tipos de vegetais, através de diferentes procedimentos técnicos: modelagem por secagem, colagem, recorte, pátinas e a utilização do fogo, do recorte e da montagem (*assemblage*). O artista é possuído por esta materialidade, ele consegue perceber suas formas, como se as ouvisse, tanto as selecionadas ainda vivas, erguidas verticalmente sobre o imenso manguezal de Nova Viçosa, no sul da Bahia, como através dos vestígios e restos que jazem mortos em sua horizontalidade.

Figura 20 – Escultura, década de 60. Madeira de Minas Gerais, flores de madeira, pigmentos naturais e tinta industrial. 1.80 m x 1 m. Coleção particular, Paris. Krajcberg no Pico de Itabirito. Foto José do Mato.

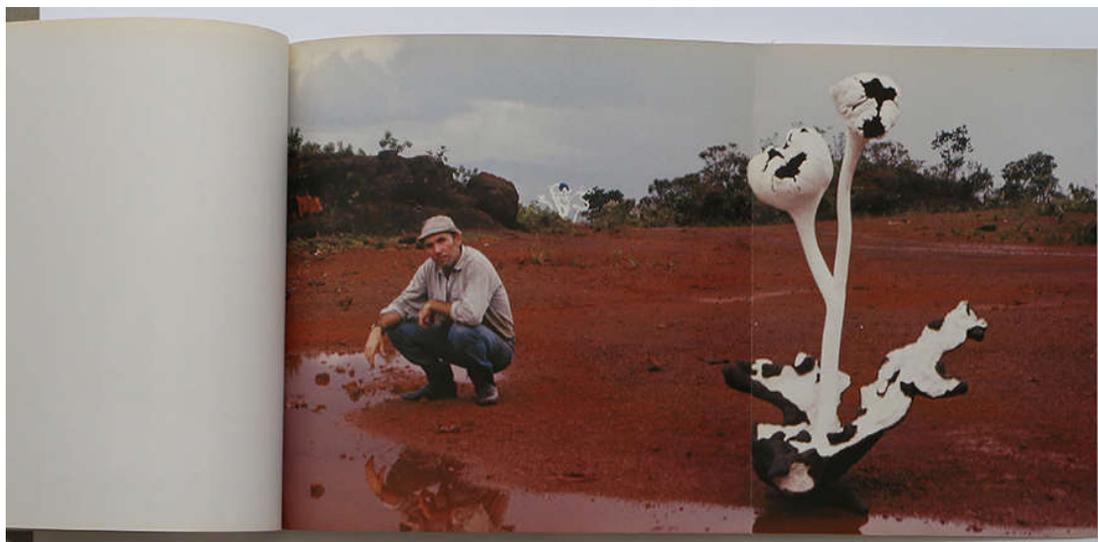


Imagem do artista em campo, durante suas primeiras incursões através da tridimensionalidade em Itabirito. A madeira é pintada de branco e é interessante observar o contraste com a cor vermelha do chão do minério de ferro.

Fonte: (KRAJCBERG, 1991, p. 135).

Figura 21 – Esculturas, década de 80. Caules de palmeira calcinados da região do Juruena, Mato Grosso, e pigmentos naturais. Entre 5 m e 3 m de altura cada. Coleção do artista.



Imagem de um conjunto de esculturas. Troncos com desenhos feitos com fogo.

Fonte: (KRAJCBERG, 1991, p. 35).

Figura 22 – Escultura, década de 70. Cipó do Amazonas trançado. 2.50 m x 2 m. Coleção do artista.



Imagem de escultura feita com cipós trançados, que dialoga com as técnicas artesanais de cestaria utilizada pelos povos indígenas. Observamos um volume tridimensional que evocam objetos funcionais, assim como as armadilhas de peixes.

Fonte: (KRAJCBERG, 1991, p. 86).

Figura 23 – Esquerda: Escultura, década de 70. Cipó do Amazonas trançado. 2.40 m x 1.20 m. Coleção Parque da Catacumba, Rio de Janeiro.

Direita: Escultura, década de 70. Cipó do Amazonas trançado. 3 m x 1.10 m. Coleção do artista.

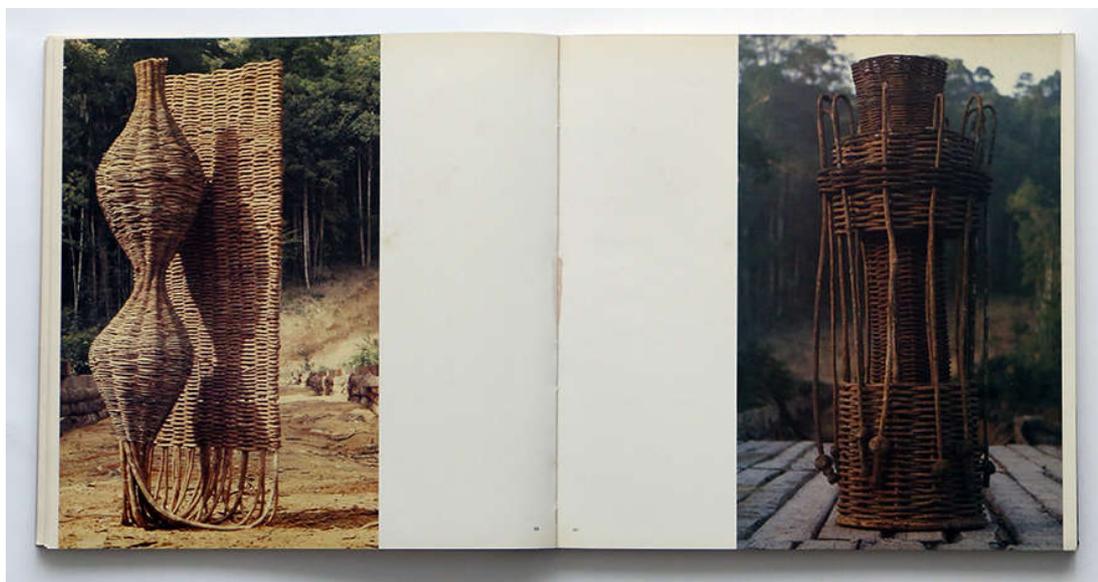


Imagem de duas esculturas feitas com cipós trançados, que dialogam com as técnicas artesanais de cestaria utilizada pelos povos indígenas. Observamos, na escultura da esquerda, a presença de formas volumétricas unidas por um plano vertical. Parecem utensílios desfuncionalizados.

Fonte: (KRAJCBERG, 1991, p. 88-89).

Como representar a memória? Qual é a contribuição da arte como possibilidade de conhecimento e memória? Podemos correr o risco e penetrar em uma dimensão desconhecida propiciada pela arte. Respondendo a essas perguntas através das imagens, irei recorrer à figura de um labirinto. Mais que um espaço a ser percorrido, um labirinto torna-se um espaço do jogo e, dessa forma, a arte dialoga com o brincar, que perfaz uma importante dimensão humana. Podemos relacionar essa forma ímpar e lúdica de trabalho, que joga e constrói uma rede de sentidos e significados. Uma estrutura composta por diversas linhas e junções que vai sendo elaborada de forma constante em nosso cotidiano. Sua estrutura é marcada por irrupções e, ao se constituir, deixa marcas e nos impulsiona para frente. Para sair do labirinto seria preciso nos afastar dele, observar o acontecimento, o que experimentamos, para que possamos a isto poder voltar e recordar. Assim, se precisarmos ilustrar a memória, podemos lançar mão de imagens alegóricas e de fragmentos, pois, metaforicamente, a imagem da memória desenrola-se como um novelo de lã. Esse novelo é formado por vários tipos de tramas que se combinam e recombina, formando uma espécie de rede. A memória apresentada por este emaranhado de fios pode ser reconfigurada e reescrita a todo o momento, pois as camadas que compõem essa esfera de redes podem ser escavadas e puxadas a partir de diferentes posições.

A questão do tempo é problematizada a partir de uma sincronicidade e sobreposição que nos lançam à compreensão de um tempo não linear – sem começo, meio e fim. Uma dimensão temporal que se move como uma espiral, às vezes se direcionando para dentro e, outras, para fora. Um tempo que se move carregado de densidades e memórias. Memórias que se calam, que se reinventam e que podem ser revisitadas sem mesmo terem existido. O caráter temporal e anacrônico da memória é, por si só, expressão de uma construção aberta a novas leituras e interpretações. Esta abertura significa algo que não tem fim.

A imagem do turbilhão e irrupção abordada por Didi-Huberman (2015) em relação à imagem dialética de Walter Benjamin, nos possibilita tecer novas imagens, que são estruturadas em memórias e que, num determinado momento, irrompem e aparecem. Esta imagem do turbilhão é associada à abertura a partir da ideia do movimento de uma espiral, que é construída, tecida e que cresce tridimensionalmente, tendo camadas sobrepostas que estruturam e tomam forma,

como numa escultura. Este movimento de sobreposição nos conduz a reconhecer e a revisitar a história a partir do presente, escavando camadas de memórias que se movimentam como uma cadeia articulada de possibilidades.

3.4 Walter Benjamin: cultura e barbárie

Na tese VII presente em *Sobre o conceito da História*, Benjamin problematiza a relação paradoxal existente entre a cultura e a barbárie:

(...) Todos os que até hoje venceram participaram do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvêia anônima de seus contemporâneos. Nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um documento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 2011b, p. 225).

Michael Löwy comenta a tese citando alguns monumentos arquitetônicos, expondo emblematicamente a maneira como carregam a dimensão da barbárie celebrada pelas guerras (LÖWY, 2005). É o caso, por exemplo, do Arco do Triunfo, em Paris, planejado em 1808, a partir das vitórias do Primeiro Império Francês e da figura de Napoleão Bonaparte, inspirado no Arco do Tito, de Roma. Este monumento apresenta, em baixo relevo, a chegada dos despojos de guerra compostos por objetos sagrados, pilhados do grande Templo de Jerusalém. Dessa forma, o Arco constitui-se como um monumento e como uma imagem. Uma memória fincada no chão, que se impõe por seu impacto volumétrico e por sua narrativa visual. O elemento arquitetônico caracteriza-se por sua relação corporal com seus fruidores. É interessante notar que o Arco pressupõe uma passagem, constituindo-se como gesto e movimento. E implica na criação de um ritual: pois toda a movimentação obedece a regras de conduta, nas quais os vencidos, agora escravos, que carregavam os despojos de guerra, passam pelos arcos para, depois, o general vencido ser morto. O ritual, como expressão de regresso triunfal, sinaliza a entrada numa dimensão cultural a ser glorificada. Diferentes rituais são condicionados por gestos. Podemos observar a importância do corpo e da imagem humana neste

cenário, seja através da exposição do vencido em escravo, do corte de suas cabeças ou da desaparecimento do mesmo, numa cerimônia pública, em que a cultura monumental e a barbárie são celebradas. Nas paredes do Arco de Tito, podemos observar a representação dos despojos de guerra, exemplificados pelos objetos sagrados do culto judaico: a Menorah – castiçal de sete braços – e a arca sagrada, objetos retirados do Templo de Jerusalém (LÖWY, 2005, p. 75).

Esta imagem viria a constituir uma prova cabal da relação entre a barbárie e a cultura, considerando ambos os elementos em uma unidade contraditória. Trata-se de um monumento histórico criado num determinado período que acumula diversas camadas de memória e de história.

O fragmento da tese citada suscita discussões acerca do que seria então essa barbárie, como Jeanne Marie Gagnebin aponta em *Documentos da cultura/documentos da barbárie*. Para a autora, a barbárie em Benjamin não deve ser interpretada por termos simplificados, ela gera uma interessante duplicidade do olhar:

Proponho desfazer essa contradição por meio de uma reflexão sobre dois momentos muitas vezes negligenciados pela leitura “militante” de Benjamin (assim como de outros teóricos da cultura de esquerda), a saber, sua crítica à concepção de cultura como uma acumulação de “bens” culturais e sua ênfase na decisiva significação da “transmissão” cultural. Ambos os momentos se completam num esforço de dessubstancialização daquilo que se costuma chamar de cultura: essa não consistiria num aglomerado de objetos preciosos, mas seria definida muito mais como relação espiritual viva do presente ao passado, do passado ao presente (GAGNEBIN, 2008, p. 80).

Nesse momento, Gagnebin articula a tese VII com a tese IV¹⁴, que traz o outro lado positivo da cultura, “como um manancial de tenacidade, astúcia, de humor, de resistência e de questionamento da continuidade da dominação” (GAGNEBIN, 2008, p. 80). Essa nova dimensão da barbárie também se encontra presente, embora em outro contexto, em *Experiência e pobreza*, no questionamento que Benjamin faz sobre a pobreza da experiência como impulsionadora da criação

¹⁴ Tese IV: “A luta de classes, que um historiador educado por Marx jamais perde de vista, é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não existem as refinadas e espirituais. Mas na luta de classes essas coisas espirituais não podem ser representadas como despojos atribuídos ao vencedor. Elas se manifestam nessa luta sob a forma da confiança, da coragem, do humor, da astúcia, da firmeza, e agem de longe, do fundo dos tempos. Elas questionarão sempre cada vitória dos dominadores (...) (BENJAMIN, 2011b, p. 224).

de novas possibilidades, a partir de pouco ou de quase nada (BENJAMIN, 2011b, p.115-116).

De outro modo, podemos dizer que Benjamin, com seu método de investigação, assemelha-se ao de um arqueólogo. Ele escava as camadas matéricas e imateriais da memória com o auxílio de diversas apresentações artísticas, da literatura à arquitetura, relacionando-as enquanto produção inserida nas relações econômicas e políticas. Ele não só escava as camadas objetivas e materiais da memória, como escova a história a contrapelo, na medida em que dá voz aos vencidos, opondo-se ao historicismo com sua concepção do tempo vazio. Os detalhes da arquitetura e os elementos que compõem o espaço burguês são abordados pelo filósofo, que tece importantes considerações sobre a relação entre público e privado. George Simmel já havia detectado as transformações das relações do indivíduo nas grandes cidades, através dos câmbios perceptivos e comportamentais produzidos pelas mudanças espaciais nas metrópoles

A imagem das passagens em Paris, compostas por ruas cobertas, no início do século XIX, se constitui como um elemento concreto de análise, uma alegoria de transformação, na medida em que esse espaço carrega memórias e marca transformações históricas. Os câmbios socioeconômicos impostos pelo capitalismo e a ascensão da classe burguesa colocam-se diante das transformações e expressões culturais contemporâneas, apresentadas em forma de literatura, arquitetura, teatro, fotografia, entre outras linguagens.

Walter Benjamin, em seu texto *Pequena história da fotografia*, aborda a invenção técnica através do registro do real, a partir dos suportes e procedimentos fotossensíveis, assim como o desenvolvimento da fotografia, que viria a alterar a própria compreensão do espaço e do tempo.

(...) já se pressentia, no caso da fotografia, que a hora da sua invenção chegara, e vários pesquisadores, trabalhando independentemente, visavam ao mesmo objetivo: fixar as imagens da *camera obscura*, que eram conhecidas pelo menos desde Leonardo (BENJAMIN, 2011b, p. 91).

As imagens de Paris feitas por Eugène Atget são precursoras de outra forma de ver o mundo. Suas imagens inauguram uma visão singular, que não se prende às vistas estereotipadas de Paris, mas que incluem os elementos fragmentados presentes no cotidiano da cidade. São elementos-chave da possibilidade de se conhecer através da imagem. Podemos observar a ampla utilização da imagem do

cotidiano das grandes cidades pelos movimentos artísticos do início do século XX, como o surrealismo, o dadaísmo e o cubismo, que tiveram um papel decisivo para transformações no âmbito das artes em geral.

A fotografia, no início de seu desenvolvimento, fez sua primeira vítima: os pintores de retratos, que foram levados a abandonar seus ofícios ou a migrar para a fotografia. Dessa forma, a imagem fotográfica torna-se representativa, catalisando os traços e vestígios da vida moderna. Além destes traços materiais, gravados pelas técnicas fotossensíveis, Benjamin detecta sua relação com o tempo a partir da exposição necessária para captura da imagem. Sua análise é embasada na concepção do materialismo histórico, nas estruturas de produção da sociedade. A própria análise da fotografia através de sua memória e de sua reprodutibilidade técnica serviria ao autor para construir sua plataforma conceitual, que abrange diferentes áreas de conhecimento. Constitui-se, assim, como uma escritura que cria aparições e relações dialógicas entre o real, sua apresentação e seu sentido. A imagem fotográfica carrega esta memória, enquanto sobra do que restou e ocupa um importante espaço nas relações socioculturais a partir do início do século XX.

3.5 As artes plásticas em perspectiva – 1960-70

A obra de Frans Krajcberg é permeada por múltiplas dimensões, que nos apontam a associação entre arte e memória. No que tange à relação com o campo da arte a partir dos anos de 1960, podemos estabelecer o diálogo entre as poéticas de Frans Krajcberg com o movimento artístico Novo Realismo, nome cunhado pelo crítico de arte Pierre Restany, na França; com a Arte Povera, movimento surgido na Itália, que teve como maior representante o crítico Germano Celant; e com a Land Art, surgida em Nova York. Dessa maneira, a utilização dos vestígios, da natureza e de materiais pobres, aponta para similaridades e antagonismos entre a obra de Krajcberg e os três movimentos mencionados. Enquanto Frans Krajcberg utiliza vestígios e materialidades encontradas na natureza, o Novo Realismo, por sua vez, utiliza restos urbanos e objetos de uso cotidiano, industrialmente confeccionados, descartados. A utilização da matéria em estado pobre e bruto, pelos artistas do movimento Arte Povera, o uso dos objetos de consumo descartados pelos artistas participantes do Novo Realismo e as novas propostas escultóricas levadas a diante

pela Land Art apresentam uma forte renovação no âmbito da escultura. A Escola do Novo Realismo, conhecida também pelo nome de Escola de Nice, tinha entre seus integrantes Arman, Jean Tinguely e Yves Klein, que viviam nesta cidade, localizada no sul da França. Pierre Restany formulou a proposta do Novo Realismo através do processo e das ações desse grupo de artistas. Também estabeleceu uma forte ligação com Frans Krajcberg, aproximando-se de sua obra nos anos 1960 e, posteriormente, por ocasião da grande exposição que o artista realizou, em 1975, no Centro Nacional de Arte Contemporânea, que viria a se constituir no Centro de Arte Georges Pompidou. O texto de apresentação da exposição apresenta a obra de Krajcberg de maneira bastante inovadora, pois é escrito em forma de diário de viagem, em diálogo com a obra do artista.

Sexta-feira, 29 de novembro, O Manguê

Fundar uma epistemologia da linguagem a partir do amor pela natureza seria um truísmo ao nível do sentimento. Esse tipo de raciocínio assume uma valência diversa através das perspectivas da análise estrutural. O amor pela natureza passa a se identificar então com a apropriação de tal ou tal fragmento, de modo a inseri-lo pura e simplesmente num sistema de linguagem; uma apropriação do fragmento enquanto unidade autônoma de um sistema de dependências internas (retranscrição aproximativa do último pensamento (...)). (RESTANY, 1975, tradução livre).^{15 16}

Neste trecho, o crítico retoma indagações sobre a relação entre natureza e a linguagem, problematizando a apropriação dos fragmentos e o amor à natureza em um sistema de linguagem. Abaixo, apresento algumas páginas ilustrativas deste catálogo.

¹⁵ **Vendredi 29 novembre, le Mangui**

Fonder une épistémologie du langage à partir de l'amour de la nature, serait un truisme ingénu au niveau du sentiment. Ce genre de raisonnement se colore d'une valence autre à travers les perspectives de l'analyse structurale. L'amour de la nature s'identifie dès lors à l'appropriation de tel ou tel fragment, en vue de son insertion pure et simple dans un système de langage; appropriation du fragment en tant qu'unité autonome d'un système de dépendances internes (retranscription approximative de la dernière pensée (...)). (RESTANY, 1975)

¹⁶ O catálogo da exposição *Frans Krajcberg* realizada no *Centre national d'art et de culture Georges Pompidou*, em 1975, não apresenta paginação.

Figura 24 – Lieux de voyage et de travail (Locais de viagens e de trabalho).

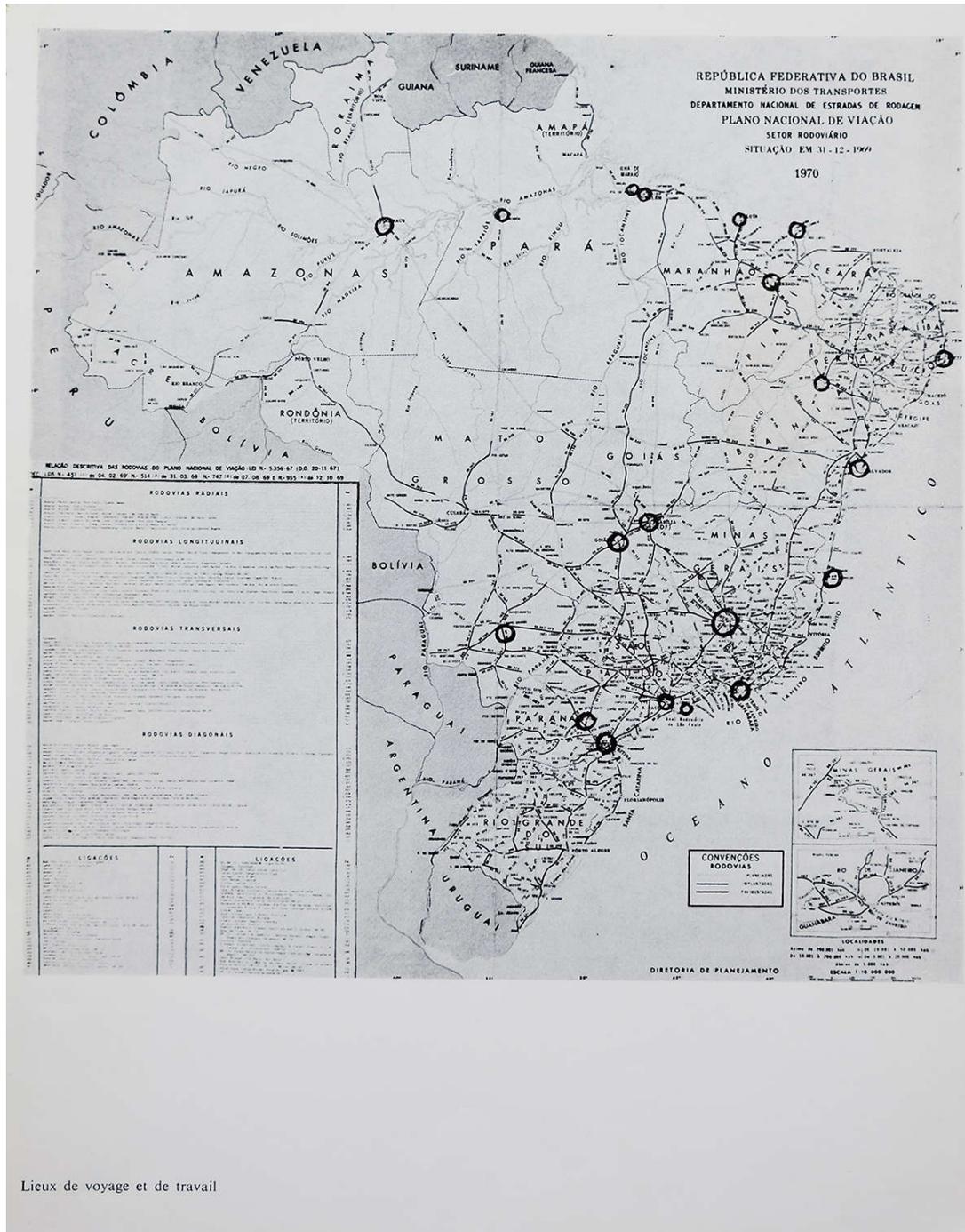
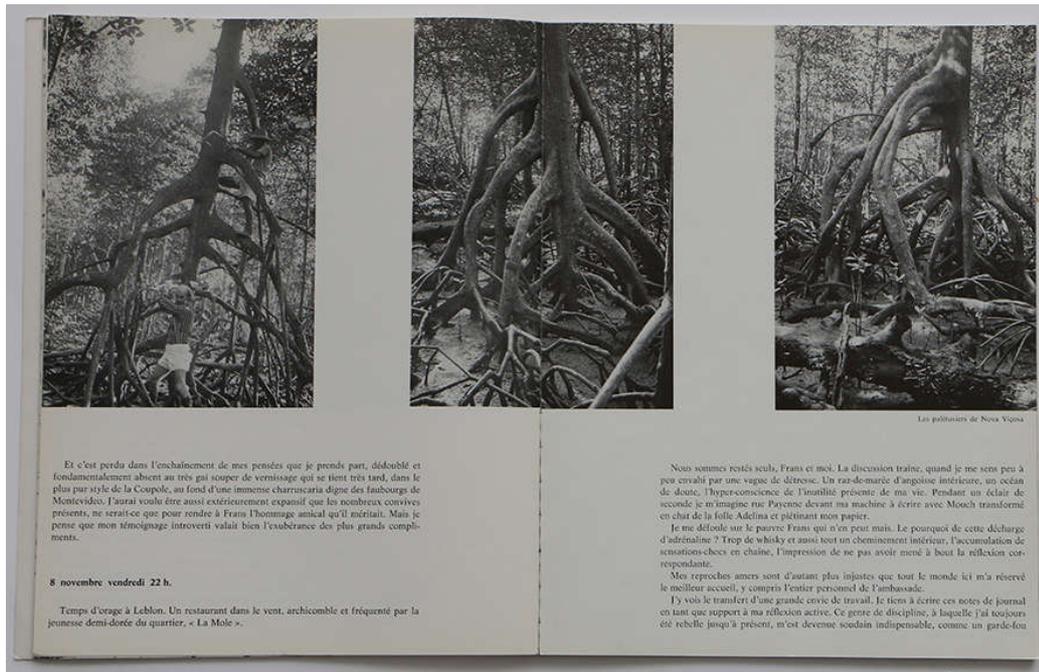


Imagem de um mapa, em que as regiões marcadas com círculos são onde Frans Krajcberg trabalhou e viveu.

Fonte: (RESTANY, 1975, p. 11).

Figura 25 – [Sem título]



Imagens de extração no mangue, em Nova Viçosa, Bahia.
 Fonte: (RESTANY, 1975, p. 18-19).

Figura 26 – [Sem título]

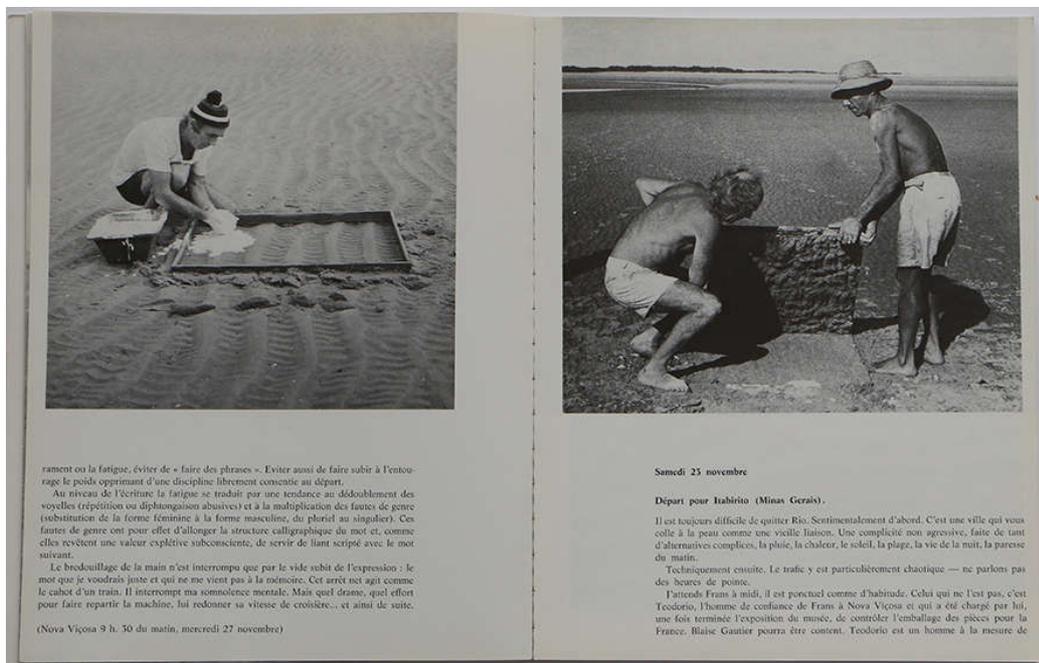


Imagem do processo de moldagem com gesso de relevos, em Nova Viçosa, Bahia.
 Fonte: (RESTANY, 1975, p. 26-27).

A exposição no Centro Nacional de Arte Contemporânea teve bastante repercussão, e foi decisiva para a carreira de Krajcberg, pois o artista, confrontado pelo público a respeito da realidade brasileira, passou, a partir de então, a se posicionar em defesa do meio ambiente. Nesse sentido, a relação entre consciência e memória é estabelecida por um sentimento de pertencimento e confrontação com o outro.

Figura 27 – Fotografia [Sem título]



Frans Krajcberg debatendo com estudantes em Paris, 1975.
Fonte: (MORAIS, 2000, p. 172).

A partir desse embate com os estudantes, Frans Krajcberg conduzirá a sua resposta através de uma mudança. Na medida em que desenvolve uma vinculação política com a defesa do meio ambiente, em vez de coletar material e ir para a França trabalhar, o artista se fixa no Brasil. Viajando, coletando e trazendo o material para seu sítio, Nature, constrói a estrutura casa/sítio/atelier/museu. Este espaço torna-se uma referência de morada, para onde sempre volta após suas viagens e seus deslocamentos pelo território brasileiro, participando ativamente em conferências e eventos, também internacionais, relativos ao meio ambiente e ao clima.

A forte relação de Frans Krajcberg e Pierre Restany os leva a uma expedição à Região Amazônica, no Alto Rio Negro, junto a Sepp Baendereck. Em um barco, redigem o Manifesto do Naturalismo Integral, um texto que coloca a natureza como

única possibilidade de transformação coletiva e como fonte de uma sensibilidade e consciência planetária.

A Amazônia constitui hoje, sobre o nosso planeta, um “último reservatório”, refúgio da natureza integral. Que tipo de arte, que tipo de linguagem pode suscitar uma tal ambiência – excepcional sob todos os pontos de vista, exorbitante em relação ao senso comum? (...) O naturalismo integral é alérgico a todo tipo de poder ou de metáfora de poder. O único poder que ele reconhece é o poder purificador e catártico da imaginação a serviço da sensibilidade, e jamais o poder abusivo da sociedade. (...) Ela traduz o advento de um estado global da percepção, a passagem individual para a consciência planetária (...), hoje ela se apresenta como uma opção aberta – um fio de direção dentro do caos da arte atual.

Autocrítica, desmaterialização, tentação idealista, percursos subterrâneos simbolistas e ocultistas: Alto Rio Negro, agosto de 1978. (RESTANY, 2000, p.3).

O posicionamento ético acompanha Krajcberg até seu último suspiro. Sua obra expressa a própria resistência da natureza e do homem perante a destruição. Sempre enérgico e pulsante, aos 94 anos de idade, em sua casa/ateliê, em Nova Viçosa, o artista manifesta grande reflexão crítica sobre as condições de vida no futuro, questionando a superpopulação no planeta, o direito dos povos indígenas e a destruição do meio ambiente, mas sempre acompanhado por sua exclamação e grito a favor da vida e do planeta: “Viva a vida!”.

O deslocamento de árvores queimadas para a materialidade escultórica cria uma forte tensão e ambiguidade entre violência/barbárie e beleza/cultura. Uma destruição que provoca memórias inconscientes. Um inconsciente avassalador, materializado através da arte enquanto possibilidade de criação e elaboração do sujeito. O conceito de inconsciente formulado por Sigmund Freud possibilitou uma verdadeira revolução e reorganização das ciências humanas. Na medida em que a realidade e a consciência viriam a ser acompanhadas pelas camadas do fantasmático e do inconsciente, a dimensão do não dito e do não visível doravante entra em jogo. Neste jogo, o desejo torna-se peça fundamental de sua teoria. O ser humano é uma espécie desejante e é a partir deste fundamento que podemos problematizar a sobrevivência enquanto algo diretamente ligado ao biológico. A sexualidade, o instinto de vida e o nascimento incidem sobre o fluxo de repetição, interdição e trauma. Assim, a sobrevivência pode ser compreendida não como algo que se repete, e sim que traz a potência da transformação, introduzindo novas possibilidades.

Dessa forma, o homem comum passa a ter voz, a ser um cidadão e, se tiver a oportunidade, pode até mesmo produzir arte, se expressar artisticamente, mesmo que de maneira intuitiva e inconsciente. Uma arte bruta. O termo bruto, nesse caso, significa um distanciamento de um refinamento de qualquer tipo de técnica e expressa proximidade com o imaterial e com o inconsciente. Ambas as partes, o bruto e o refinado, são pertencentes à certa unidade contraditória. A humanidade que se reinventa através da arte, se diferencia do animal, enquanto portadora de linguagem e da possibilidade de criação de signos que lhe retornam enquanto possibilidades de sentidos, de memória, consciência e sobrevivência. Lapidando suas flechas em pedra ou madeira, erguendo seus túmulos e lápides; escrevendo livros e cunhando memórias. Este emaranhado de rastros e vestígios deixados ultrapassa a sua materialidade e alicerçam camadas de memórias submersas. A própria elaboração da história ergue-se como um artefato de memória construído.

Figura 28 – Fotografia [Sem título]



Fonte: (KRAJCBERG, 1991, p. 30-31).

Figura 29 – Fotografia [Sem título]



Fonte: (KRAJCBERG, 1991, p. 114-115).

CAPÍTULO 4 – ARTE, EXPERIÊNCIA E TESTEMUNHO

4.1 Walter Benjamin: a dimensão da experiência

Como já exposto, a obra de Frans Krajcberg estabelece um jogo de temporalidades diferenciadas, que perpassa os vestígios e memórias da destruição e da violência guerra, bem como o exílio, apresentando a marca de um homem que busca sobrevivência e um lugar de pertencimento. Ele traz consigo, da Europa, sua pequena mala de viagem com poucas roupas e pertences, mala que o acompanha até o fim da vida em sua casa na árvore de Nova Viçosa. Uma simplicidade heroica que marca uma geração de imigrantes, refugiados e sobreviventes que chegaram a terras brasileiras, a partir do início do século XX. Se eles carregam poucas bagagens, acumulam, contudo, as marcas de uma memória de deslocamento e exílio. Um exílio que se lança à vida, em busca de conquistas e possibilidades. Podemos observar um silenciamento destas memórias por parte desses imigrantes. A experiência do exílio é de grande impacto. Ela vem acompanhada por lacunas e perdas; memórias que de certo modo são apagadas pelo impacto sobre quem as vive, mas também podem ser inaudíveis por quem está perto.

Walter Benjamin, em seus ensaios *O narrador e Experiência e pobreza*, aponta para o declínio da experiência e da narrativa. A experiência e a sua transmissibilidade são tecidas ao longo da história humana enquanto formas de apreensão e aprendizagem. São abordadas pelo filósofo como formas constituídas a partir de diferentes narrativas. A dificuldade de narrar evidencia o declínio de intercambiar experiências (BENJAMIN, 2011b). Benjamin detecta nos combatentes da Primeira Grande Guerra, a dificuldade de narrar suas experiências traumáticas, pois estes voltavam mudos e silenciosos da guerra de trincheiras, evidenciando, assim, a experiência do trauma da guerra (BENJAMIN, 2011b, p.114-115). As transformações das grandes cidades, o câmbio dos padrões e costumes são problematizados pelo filósofo.

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano (BENJAMIN, 2011b, p. 115)

As transformações percebidas pelo filósofo tornam-se possibilidades de leitura de um mundo em plena crise, passando por um momento em que as relações de trabalho foram alteradas bruscamente, com a implementação, o uso e o desenvolvimento das máquinas. A análise da narrativa a partir do ensaio, *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, liga-se a essas transformações no âmbito sociopolítico de uma Europa em guerra, onde o fascismo e o nazismo já presentes, estabelecem suas diretrizes de ação. O declínio e o desaparecimento da narrativa e da experiência são acompanhados por uma temporalidade acelerada e por novas arquiteturas e disposições no espaço público. Se a narrativa liga-se às experiências compartilhadas em comunidade, as novas configurações permeadas pelo declínio da experiência enfatizam a condição individual. Benjamin nos propõe uma estratégia de ver, através de um afastamento necessário:

Vistos de uma certa distância, os traços grandes e simples que caracterizam o narrador se destacam nele. Ou melhor, esses traços aparecem como um rosto humano ou um corpo de animal aparecem num rochedo, para um observador localizado numa distância apropriada e num ângulo favorável (BENJAMIN, 2011b, p.197).

Para enxergarmos este rosto é necessária certa distância, para observar que a figura do narrador é cada vez mais rara. Em relação ao deslocamento no espaço, “quem viaja tem muito que contar”, da mesma maneira como aquele que trabalhou com afinco sem sair de seu país conhece suas histórias e tradições. Dois tipos emblemáticos de narradores são o camponês sedentário e o comerciante marinho (BENJAMIN, 2011b, p. 199). Estas formas de interpenetração são promovidas ao longo da história. No sistema corporativo medieval:

O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina, cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marinheiros foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. (BENJAMIN, 2011b, p. 199)

A relação do deslocamento dos aprendizes que atingiram certo grau de maestria é associada à transmissão de conhecimentos, experiência e tradição. Transposição e transmissão que, semelhantes a pontes de ligação, estabelecem o contato entre pessoas e saberes de diferentes geografias. Mas qual é a ligação entre a análise do declínio das narrativas e da experiência e as teses sobre o conceito de história, de Walter Benjamin?

A figura do narrador traz uma dimensão artesanal e utilitária. Nos narradores é exposta a possibilidade de se extrair e comunicar uma experiência de ordem prática. Isto se deve à conexão que a experiência mantém com a tradição, na medida em que o fluxo de conhecimento e de experiências são postos e comunicados através das diferentes gerações, pelos narradores e poetas.

Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja uma sugestão prática, seja um provérbio ou uma norma de vida (...) (BENJAMIN, 2011b, p. 199).

A narrativa se assemelha a uma trama artesanal, constantemente retrabalhada, como um tecido composto por diversas linhas e cores. Uma das características das narrativas é sua possibilidade de abertura interpretativa. Benjamin observa a relação entre o declínio das narrativas e o surgimento da imprensa, com ênfase na informação e na potência do cinema (BENJAMIN, 2011b). Esse aspecto parece paradoxal, na medida em que a tradição e a experiência se conectam com sua análise das narrativas ao mesmo tempo em que o autor lança-se a perceber as novas tecnologias, a partir de seu texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Benjamin utiliza-se de imagens e textos para problematizar e dar continuidade à sua análise sobre a transmissão e a constituição do conhecimento histórico. Enquanto cultura, o conhecimento é algo movente, aberto e a ser explorado na medida em que o próprio ato de conhecer é análogo ao movimento de escavação arqueológica. Um gesto, como possibilidade sempre renovada por formas de apreensão distendidas. Uma distensão que implica em distanciamento e atenção para a complexidade de fatores, que nos conduz a apreender os fatos e os acontecimentos de diversas temporalidades. Sua estratégia de reconhecimento aborda a apresentação como algo que fulgura num determinado instante de perigo, através da imagem e dos textos, mesmo que estes atinjam o fruidor de diferentes formas. Uma verdadeira narrativa permanece sempre aberta a novas interpretações. A potência da alegoria e do fragmento é retomada de forma progressiva junto à complexidade da existência, por sua vez, marcada pela dimensão materialista e de disputas.

Ponto chave para a compreensão do pensamento de Benjamin que, embora fragmentário, apresenta vários fios conectores de sentidos, a alegoria é abordada em sua tese de livre-docência, *A origem do drama barroco alemão*, juntamente com

a imagem da melancolia (BENJAMIN, 1984). A estratégia de revisitar a história concentra-se no gesto que se coloca diante de um tempo anacrônico e descontínuo. Desta forma, o ato de conhecer através da memória, inaugurado por Benjamin, possibilita a construção pelo resgate dos restos e vestígios. O passado é então compreendido como camadas a serem percorridas, continuamente exploradas, com o objetivo de tatear e se descobrir algo, relacionando-o simultaneamente com o tempo presente.

Benjamin dialoga com a literatura, as artes visuais, a arquitetura e o teatro, através do uso do fragmento e da alegoria, lançando mão de diferentes análises que demonstram o papel político da cultura.

O filósofo busca decifrar e compreender a história pela recusa da apreensão imediata do passado, se opondo a uma verdade única baseada na identificação entre o passado e o historiador. Isso é manifesto em sua crítica aguda às vertentes adeptas ao historicismo clássico, nas suas teses apresentadas em *Sobre o conceito da História*. Já em *A origem do drama barroco alemão*, ele traz a recusa da imediatidade do símbolo, concentrando-se na alegoria e no fragmento como possibilidades de conhecimento. A utilização do fragmento e da alegoria é algo novo para sua época, que rompe com a noção do símbolo arraigado no romantismo alemão (BENJAMIN, 1984). Segundo Jeanne Marie Gagnebin:

A oposição entre as figuras do símbolo e da alegoria se inscreve no âmbito dessa discussão. Realmente, desde Goethe e do romantismo alemão, o símbolo é sinônimo de totalidade, de clareza e harmonia, enquanto a alegoria é recusada por sua obscuridade, seu peso e sua ineficiência (...) A alegoria foi sempre criticada por pretender uma tradução sensível do conceito, ao invés de fazer ver o sentido em sua imediatidade (GAGNEBIN, 1982, p. 47).

A alegoria traz, portanto, este sentido “deslocado” de si mesmo, como possibilidade de falar de algo através do outro. Em grego, *allos* significa outro e *agorein*, falar. O símbolo relaciona diferentes sentidos da realidade em uma síntese definida; onde *sym*, significa conjunto e *ballein*, lançar, colocar (GAGNEBIN, 1982, p.47-48). "Enquanto o símbolo clássico supõe uma totalidade harmoniosa e uma concepção do sujeito individual em sua integralidade, a visão alegórica não pretende qualquer totalidade, mas instaura-se a partir de fragmentos e ruínas." (GAGNEBIN, 1982, p. 50).

A opção benjaminiana de reabilitar a alegoria liga-se à modernidade em seu conjunto, onde o choque das novas tecnologias e as das grandes transformações nas cidades corroboram para o surgimento de diferentes formas de apresentação artística. A alegoria e o fragmento dialogam com o conceito de montagem, introduzindo uma análise inaugural do contemporâneo por meio de uma abertura interpretativa, em função de seu presente que sempre se reatualiza.

Podemos mencionar a alegoria das sementes que mesmo atravessando milhares de anos não esgotam seu poder germinal e interpretativo. As sementes são como os embriões e as palavras. A capacidade germinativa liga-se às formas e ao nascimento da vida. Essa possibilidade cognoscente se dá na medida em que podemos estabelecer novas leituras, novos sentidos e relações carregadas de memórias embrionárias, que estão presentes em potência, como a leitura dos livros que ainda não foram escritos. Sejam estas memórias a serem constituídas ou potencialmente decifradas; que podem eclodir, no presente, no futuro, ou a qualquer momento e lugar. Memória como força, que perpassa os objetos da cultura e a ação humana sobre o espaço circundante. Uma memória que é leitura e escrita ao mesmo tempo. Escrita enquanto rastro, ação e gesto presente, que pode ser traduzida através de leituras e reinscrições. Sejam essas possibilidades de leitura contidas num determinado momento, como a leitura astrológica em função da disposição das estrelas, ou da leitura arcaica propiciada pela configuração das vísceras de um animal, utilizado por algum xamã. Podemos relacionar estas imagens icônicas e alegóricas – das sementes no Egito, do mapa astrológico ou das vísceras animais – com as palavras e as imagens que tomam forma enquanto narrativas que alimentam e são alimentadas por uma memória fluida e aberta, alicerçada na disposição das diversas expressões culturais.

Frans Krajcberg assemelha-se ao arqueólogo ao escrever com a matéria e ler os sinais e configurações contidos nas superfícies do planeta, exemplarmente estabelecidos por sua relação com vários elementos matéricos. Ele se concentra na madeira, elemento que é a base de um corpo vivo (vegetal) e orgânico, detentor de uma fisiologia própria, um corpo que possui semelhanças e diferenças com o corpo humano. Estes elementos, percebidos, selecionados ou fotografados por Krajcberg, dialogam com elementos orgânicos e inorgânicos presentes no espaço circundante, mas também com seu deslocamento no espaço, um deslocamento que possibilita a

aproximação e o distanciamento para com os objetos percebidos. O detalhe de uma imagem ou dos rastros da destruição aponta para o paradoxo implicado em sua obra: a coexistência entre criação, que remonta às formas percebidas na natureza (arte e vida), e a destruição (cultura e morte). É por um olhar que explora as superfícies e as camadas invisíveis que o artista utiliza diversos processos de seleção e montagem, assim como de formas e relevos que são apropriados e reagrupados.

A obra de Krajcberg se mantém ligada à dimensão artesanal, na qual o trabalho é executado numa temporalidade distendida, semelhante à de um narrador, que se desloca no espaço recolhendo suas histórias e as memórias dos outros, para, em outro momento, criar e transmitir novas apresentações, a pessoas próximas ou a um público fruidor de sua obra. Krajcberg viajou várias vezes para a Amazônia, para o Mato Grosso e o para o Paraná, na procura de novas paisagens e elementos escultóricos e visuais para seu trabalho. A complexidade de relevos e nuances, contidos nas cascas das árvores e nos demais elementos da natureza, aparecem constantemente em sua obra. A construção escultórica ligada ao lugar de passagem assemelha-se à constituição de uma narrativa. Krajcberg usa suas esculturas para proferir permanentemente um grito a favor do planeta.

A construção material e poética de Krajcberg procura manter-se à margem da temporalidade e das vivências da modernidade, quando permeia a temporalidade e modo operativo do fazer artesanal, bem como quando mantém uma relação com o saber narrar e transmitir experiência. Neste sentido, o artista tenta criar um espaço e um tempo de resistência próximos concepções de Benjamin em torno das manifestações da modernidade, como as diferentes formas até então emergentes de apresentação cultural: o cinema, a fotografia e o desenvolvimento da imprensa. O filósofo utiliza-se de conceitos alegóricos que falam de si, mas que se referem a outras configurações conceituais, diretamente ligadas à distância e às temporalidades anacrônicas do objeto a ser conhecido. Isto é concebido no contexto das mudanças engendradas pelas novas tecnologias modernas, que iriam mudar a paisagem e os hábitos rapidamente, impactando o próprio olhar dos indivíduos nas grandes cidades. Trata-se de um olhar que se transforma em decorrência da grande concentração de pessoas nestes espaços. O olhar e o diálogo entre os sujeitos perdem espaço em decorrência das novas configurações do espaço e do tempo. As

tecnologias da informação e o surgimento do romance evidenciam uma nova temporalidade e uma compressão do espaço-tempo, levando o sujeito a perder a possibilidade de um tempo distendido, necessário a uma fruição, através de sua capacidade de olhar e ser visto.

“É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 2011b, p.198). Esta capacidade de contar histórias demanda uma temporalidade, na qual o contador possui um tempo alongado, e pelo qual se conecta a diferentes camadas de memória. Mas essa comunicabilidade da experiência depende dos ouvintes e de sua experiência enquanto testemunha. Cabe aqui observar o tempo prolongado da produção da obra de Krajcberg, não só o período de viagem que leva o artista a selecionar e pensar sua obra, mas também o de montagem objetiva e material. Mas há um tempo que é retirado da memória, um tempo de montagem, que busca e anseia por uma salvação e que incide na figura do testemunho.

4.2 A arte, a catástrofe e o testemunho

A guerra torna-se uma experiência limite. Se anteriormente estas disputas eram realizadas com a presença da força corporal humana e armamentos construídos artesanalmente, com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, a técnica de destruição se sobressai aos processos utilizados até então, que tinham como referência a dimensão do corpo humano. Com as novas tecnologias, o armamento de forte poder destrutivo passa a ser fabricado industrialmente.

A Primeira Guerra Mundial é um campo de disputas e de destruição, constituindo-se como marco traumático que viria a subtrair a capacidade de transmissão da experiência dos ex-combatentes. A experiência da guerra de trincheiras é abordada por Walter Benjamin ao analisar o declínio da experiência, o fim das narrativas e da possibilidade de transmissão dessas experiências. Mais adiante, a Segunda Guerra Mundial e os campos de concentração irão se constituir como um dos limites fatuais que esgarçam e abjetam a dimensão humana. A condição humana é reduzida à nulidade e ao desaparecimento do próprio testemunho, a partir de seu aniquilamento sistematizado nos *lager* (campos de concentração), lugar onde os mortos perdem seu direito de serem lembrados; onde

os vivos são conduzidos a uma condição não humana: os chamados muçulmanos. Giorgio Agambem comenta que, para Primo Levi,

(...) o muçumano é, antes, o lugar de um experimento, em que a própria moral, a própria humanidade são postas em questão. É uma figura-limite de uma espécie particular, em que perdem sentido não só categorias como dignidade e respeito, mas até mesmo a própria ideia de um limite ético. (AGAMBEN, 2015, p.70).

Na obra de Primo Levi, *É isto um homem?*, ele menciona diretamente o termo, se referindo a um sujeito que se encontra “cruelmente só” e em nota, há uma explicação que indica que a palavra *Muselmann* era utilizada pelos veteranos do campo para se referirem aos fracos, ineptos, destinados à “seleção”. (LEVI, 1988, p. 89).

Não haverá mais a lápide a ser profanada, pois não haverá sujeitos, nem corpos a velar. Os rastros são sistematicamente incinerados nos fornos crematórios dos campos de extermínio. A *Shoah*¹⁷ revela a face oculta de uma malignidade que permeia a condição humana.

A banalidade do mal, segundo a filósofa Hannah Arendt, não é mais algo que afeta o homem de forma unívoca e teleológica, na qual o mal assume uma dimensão unilateral e determinante. A banalidade do mal permeia o ser, o indivíduo que não possui a capacidade de reflexão ética por si só e é levado a desempenhar o mal como algo banal, sem maiores consequências (ARENDR, 2018). O termo banalidade possui sua origem filológica no francês *banalité*, sendo este, originalmente, um imposto cobrado na estrutura feudal, pela utilização de ferramentas e animais pelos vassallos. Esta naturalização do que é cobrado enquanto uma dívida traz em si certa estranheza, na medida em que as coisas tornam-se banais a partir de sua estranha presença. A banalidade do mal carrega em si não só a dimensão da ação presente que lhe é própria, mas ainda uma camada que naturaliza a dívida e o próprio mal em forma de alienação e esquecimento. Estas considerações sobre a banalidade do mal implicam na consideração da espécie humana como uma espécie fadada ao desaparecimento, devido à sua forte animalidade e sua força autodestrutiva. O mal está presente enquanto forma de dominação do outro – ele rompe de maneira drástica a liberdade individual do existir, destruindo um modelo alcançado de

¹⁷ O termo *Shoah*, de origem hebraica, significa catástrofe e/ou destruição, e é usado no lugar do termo *Holocausto*, que tem sua utilização nas narrativas bíblicas do sacrifício e oferenda, práticas que remetem às diversas religiões.

equilíbrio, destruindo a própria memória do que foi constituído e a capacidade de cuidar de si. As formas de convívio a serem partilhadas pelo coletivo assumem diferentes nuances, em diferentes épocas.

Das diversas formas de visibilidade, a banalidade do mal assume sua dimensão mais trágica através do Shoah, quando sujeitos, seres humanos de diferentes origens – judeus, ciganos, homossexuais e opositores ao regime nazista – foram colocados em campos de concentração e de extermínio. O regime nazista alemão arquitetou uma imensa engrenagem de destruição e espoliação em massa, através da exclusão de direitos, extorsão, captura, tortura, confinamento, manipulação, esgotamento, aniquilamento, extermínio e desaparecimento dos restos. Durante o nazismo, os corpos eram incinerados para que não houvesse restos e provas do extermínio em massa. A figura do muçulmano é paradigmática, como o homem destituído de sua humanidade e de mínimas dimensões de existência.

Jeanne-Marie Gagnebin também aborda o texto de testemunho de Primo Levi citado anteriormente. Em sua obra *Lembrar, escrever, esquecer*, fala sobre o sonho recorrente de Levi, no qual ao tentar narrar sua experiência no campo de concentração, as pessoas se levantam e vão embora sem escutar o que ele empenha-se em dizer.

No sonho de Primo Levi, deveria ser a função dos ouvintes, que, em vez disso e para desespero do sonhador, vão embora, não querem saber, não querem permitir que essa história, ofegante e sempre ameaçada por sua impossibilidade, os alcance, ameace também *sua* linguagem ainda tranquila; mas somente assim poderia essa história ser retomada e transmitida em palavras diferentes. Nesse sentido, uma ampliação do conceito de *testemunha* se torna necessária; testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos (...) Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2014, p. 57).

Podemos pensar na importância da linguagem e das narrativas sobre a possibilidade de elaboração, mas este sonho recorrente dos sobreviventes do Shoah nos coloca também os limites da possibilidade de elaboração do trauma, a partir da impossibilidade de escuta e da transmissão da experiência, que tem seu fundamento na elaboração pessoal; no ato de falar, contar e expressar, que necessita de um

interlocutor, aquele que escuta. O movimento de elaboração do trauma, dessa forma, se liga a este duplo movimento, de fala e escuta.

Se a obra de Frans Krajcberg é, mais do que uma fala, como ele mesmo diz, um grito, estamos novamente diante do problema da possibilidade ou impossibilidade da escuta destas esculturas. De que elas tratam? Suas esculturas, dispostas no espaço, ocupam um lugar de fala, mesmo que seja uma linguagem construída por um alfabeto silencioso. Seu trabalho articula processos de montagem e de acabamento que visibilizam o percurso de uma obra no espaço e no tempo, uma vez que é constituída pela experiência e pelo diálogo com a catástrofe e a destruição. É possível articular uma palavra muda enquanto gesto? Suas esculturas e fotografias podem ser ouvidas, carregam memórias?

O que nos fala a arte deste homem que viveu os combates e escombros da Segunda Guerra e que se coloca enquanto testemunha do desaparecimento progressivo de nossas florestas? O que esta ressignificação processada pela criação artística, através dos vestígios e de elementos oriundos da natureza destruída, tem a nos dizer sobre a perda de identidade e territorialidade?

Ao desembarcar no Brasil, sem falar português, Krajcberg trazia, além de seus poucos pertences, muitas memórias e experiências adquiridas por sua passagem pela Escola de Leningrado, pela Academia de Artes de Stuttgart e pela experiência vivida na guerra. Possuía a capacidade e desenvoltura para construir objetos de arte, assim como havia construído pontes durante a Segunda Guerra Mundial. A condição de testemunho e seu diálogo com a natureza perpassam a busca por elementos formais, exemplificados pelas linhas e texturas desenhadas e configuradas pelo crescimento e pela formação nos mundos vegetal e mineral, assim como o uso de pedaços e despojos de guerra – não mais a guerra vivida pelo artista na Europa, mas a guerra travada entre os homens contra as florestas e seus antigos habitantes.

Sua obra segue criando formas, conteúdos de força e beleza estética, e ao longo do tempo, se confirma também como uma obra de testemunho, constituindo-se como um grito a favor do planeta. Ela expõe o abismo, a destruição diária que profana o equilíbrio alcançado por nossa biosfera, já que este, construído em milhões de anos, é rompido num ritmo cada vez mais acelerado, a partir do século XIX, com o desenvolvimento de tecnologias e de novas invenções. Atualmente,

essas tecnologias chegam ao ponto de colocar em curso o projeto de exploração mineral dos leitos dos oceanos.

A partir dos anos 1970 se intensificou a derrubada das florestas amazônicas e o avanço das atividades extrativistas em larga escala no território brasileiro. A Rodovia Transamazônica foi amplamente noticiada como uma obra de vital importância para o desenvolvimento do país, o que acarretaria um impacto de graves consequências socioambientais, com grandes perdas infringidas às comunidades indígenas ainda remanescentes, transformando e desequilibrando seu respectivo ambiente. Posteriormente, o Cerrado e o Pantanal Mato-Grossense foram ocupados pela atividade agropecuária. Essas iniciativas para implementação de grandes projetos de cunho desenvolvimentista se realizavam com o forte apoio dos governos militares e da sociedade civil, e culminariam no desequilíbrio e no extermínio do que restava de diversas etnias indígenas.

Como consequência de um plano de colonização e ocupação, houve uma grande quantidade de conflitos fundiários, grilagem de terras pertencentes aos índios e ao Estado brasileiro. Podemos acompanhar o início da sistematização da destruição de grandes áreas florestais no Pará, no Amazonas e no Mato Grosso, com a utilização de tecnologias destrutivas que se utilizam de tratores com correntes e motosserras, além de incêndios criminosos e queimadas. A ocupação desses territórios pode ser entendida como uma invasão e destruição constante dos recursos biológicos, florestais e hídricos, que estabelecem um regime de equilíbrio de nossa biosfera para a manutenção das espécies vivas. Além de perdas e danos irreparáveis ao equilíbrio da região, acarretam forte impacto sobre a flora e a fauna dos diversos biomas do território brasileiro.

Tais invasões remetem ao projeto colonizador português do território ocupado no passado por diferentes povos nativos. Todo o processo de colonização do território brasileiro é acompanhado por uma dimensão de destruição, violência e catástrofe.

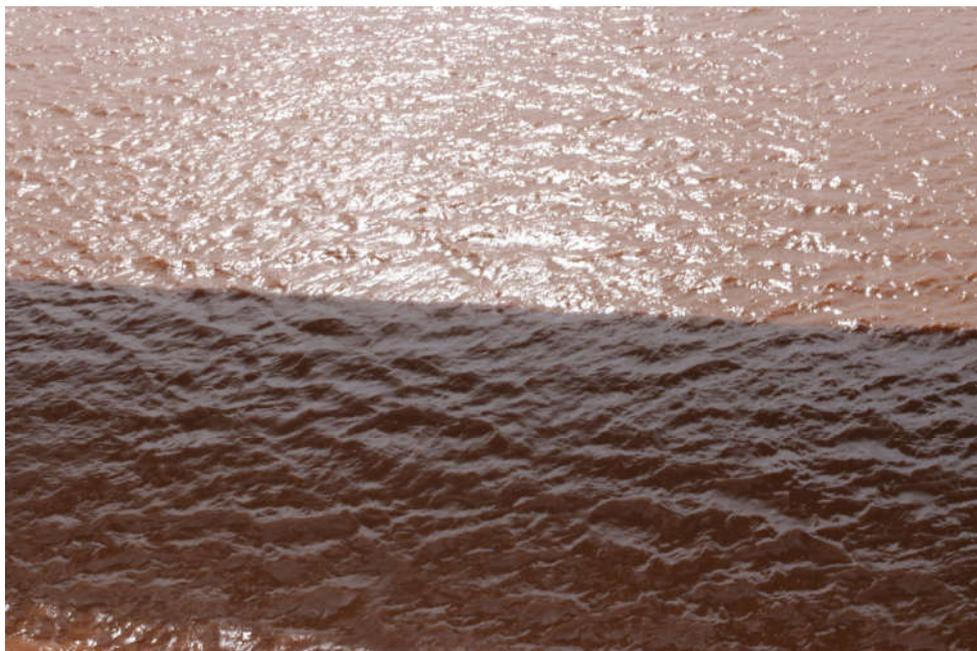
Figura 30 – Fotografia, Mauro Fainguelernt, 2016.



Imagem de plantação de eucaliptos em região próxima à Nova Viçosa, onde no passado existia a floresta da Mata Atlântica com grande diversidade e a presença de uma das madeiras mais cobiçadas do mundo: o jacarandá-da-baía.
Fonte: (FAINGUELERNT, 2016).

Atualmente, após séculos de atividade exploratória do minério de ferro, ocorreu um dos maiores desastres ambientais provocados pelo homem. Um desastre anunciado, mas que o sistema econômico, que visa ao lucro acima de qualquer coisa, se negou a perceber e evitar. Em 2015, a Barragem da Samarco, subsidiária da empresa Vale do Rio Doce, rompe e despeja milhões de metros cúbicos de dejetos de minério de ferro no Rio Doce, produzindo um efeito devastador. A catástrofe anunciada causa a morte de indivíduos e um deslocamento forçado de comunidades inteiras, gerando a perda de condições de existência de todo um grupo social, afetado direta ou indiretamente, além de impactar mais pessoas pela contaminação da água do Rio Doce e de uma vasta área oceânica.

Figura 31 – Fotografia do Rio Doce, Mauro Fainguelernt, 2016.



Fonte: (FAINGUELERNT, 2016).

4.2.1 A arte como hieróglifos da memória

Como nos aponta Márcio Seligmann-Silva (2008), a valorização do testemunho surge junto a uma historiografia que veio a valorizar a história oral. Ele observa a relação entre o testemunho e a esfera política. O primeiro livro que trouxe esta questão foi *Temoins*, de 1929, escrito por Jean Norton Cru. Pela primeira vez, foi dada voz aos testemunhos dos soldados que haviam combatido na I Guerra Mundial, considerados de certa forma os “restos” da guerra. Até então, a historiografia oficial daquela época enaltecia as figuras heroicas dos guerreiros, priorizando os relatos das altas patentes. Segundo Seligmann, o conceito de testemunho foi ganhar uso e consistência na resistência às ditaduras que tomaram conta do continente Latino Americano a partir dos anos de 1960.

Cabe aqui observar que a arte e a cultura transformam a sociedade e criam meios pelos quais é possível produzir um pensamento reflexivo e crítico. A arte em suas inúmeras manifestações dialoga e transforma a realidade, se consolidando como uma forma de testemunho e de memória. Neste contexto, observamos um impasse nessa capacidade de transformação, uma vez que presenciamos um

retrocesso quanto à liberdade de expressão e tentativas de desmonte de muitas instituições ligadas à cultura e à memória brasileira.

As forças políticas que chegaram ao poder em 2018 tentam continuamente negar a existência do golpe militar dos anos de 1960, chegando ao ponto de enaltecer a o uso da tortura durante o regime que se instalou a partir do ano de 1964. Observamos a defesa do emprego da força bélica nas comunidades socialmente desfavorecidas das grandes cidades do Brasil, colocando em sérios riscos um grande contingente da população.

Nos anos de 1970, alguns artistas trabalharam com proposições que conversavam diretamente com a memória política. O jornalista Vladimir Herzog foi morto nas dependências do DOI-CODI em 1975, e sua morte foi forjada com uma fotografia que simulava um suicídio.

O artista visual Cildo Meireles é um dos que trabalhou sobre a esta questão política. Numa de suas obras, ele aponta para este evento traumático e propõe uma inserção da arte por meio da inscrição da pergunta *Quem matou Herzog?*, carimbada em notas de dinheiro, utilizando esse dispositivo de circulação, que voltaria a circular após a intervenção. Essa série de trabalhos do artista, *Inserção em Circuitos Ideológicos – 3. Projeto Cédula*, possibilitava a circulação e inserção desta memória política relacionada à violência e à censura no período da ditadura no Brasil, instituída no golpe militar de 1964.

No caso Herzog, podemos problematizar a imagem fotográfica como prova documental. Tem-se uma imagem que inicialmente forja um suicídio, uma imagem construída e que foi, posteriormente, desmascarada como uma mentira. Desse modo, a imagem pode ser utilizada de diversas maneiras, como a cena de uma execução sumária transformada em auto de resistência. A imagem fotográfica como um documento tensiona e problematiza a possibilidade de se instituir como algo que realmente aconteceu ou, ao contrário, como um apagamento de certos rastros.

O pensamento em torno das relações entre a arte, a memória e os diferentes contextos culturais e políticos, nos coloca diante de uma grande complexidade na qual o teatro, a arte e a literatura, mesmo que indiretamente, assumem um papel político. Muitos artistas tiveram que recorrer a estratégias conceituais para se opor ao regime, contornando, dessa forma, a censura (CALIRMAN, 2012).

É na literatura e nas artes onde esta voz poderia ser melhor acolhida, mas seria utópico pensar que a arte e a literatura poderiam, por exemplo servir de dispositivo testemunhal para populações como as sobreviventes de genocídios ou de ditaduras violentas. Mas isto, não implica, tampouco, que nós não devamos nos abrir para os hieróglifos da memória que os artistas tem nos apresentado. Podemos aprender muito com eles (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 78)

Reconhecendo a arte como um campo possível para a voz do testemunho, desdobra-se disso sua capacidade de diálogo com o cotidiano em suas diversas nuances, em suas diversas dimensões temporais. Ela se impõe enquanto linguagem, ressignificando e criando memórias. A arte, assim como a memória, são campos complexos de disputas, por isso se transformam constantemente. A arte materializa conceitos e ideias, trabalhando com os restos e vestígios de coisas. Muitos artistas contemporâneos trabalham sobre a memória, como Rosângela Rennó, Anselm Kiefer, Joseph Beuys, dentre outros; cineastas como Alain Resnais e Claude Lanzmann (SELIGMANN-SILVA, 2008).

O antropólogo Octave Debary aborda em seu livro *La ressemblance dans l'œuvre de Jochen Gerz*, várias obras deste artista que expõem a memória em diálogo com a violência do fascismo e do nazismo, assim como a produção do silêncio e do apagamento. Uma delas, que se relaciona com a memória dos campos de concentração é a instalação *EXIT- Materials for the Dachau project*, de 1972-74. Este projeto problematiza a disciplina e a configuração espacial dentro dos museus e dos campos de extermínio de Dachau (DEBARY, 2017b). A instalação faz uso de móveis, luzes e sinais impressos.

Na Alemanha existem diferentes palavras para memorial; *Denkmal* e *Mahnmal*. A primeira evoca a forma de comemoração vista para o passado (*denken*/ pensar, *Mal* sinal), é uma memória intencional dedicada a glorificação do passado, A última baseia-se em sua relação com o passado que traz a ideia de aviso (*mahnen*/ avisar, *Mal*/sinal). O *Mahnmal* é um monumento que avisa a presença do perigo do passado (DEBARY, 2017b, p. 87, tradução livre).¹⁸

Na instalação *The Dachau Project*, também criada pelo artista Jochen Gerz, o público é confrontado por uma atmosfera disciplinar imposta no museu, semelhante a uma possível estrutura criada e estabelecida nos campos de concentração. O

¹⁸ En allemand, Il existe deux mots pour designer des mémoriaux, Denkmal et Mahnmal. Le premier renvoie à une mémoire commémorative tournée vers le passé(*denken* /penser, *Mal*/signe), un souvenir intentionnel souvent dédié à la glorification du passé. Le second construit son rapport au passe à partir de l' idée d'un avertissement(*mahnen*/avertir,*Mal*/signe. Le Mahnmal est un monument avertissant le présent dangers du passé. (DEBARY, 2017b, p. 87)

antropólogo Octave Debary dialoga com questões sobre a memória e o silenciamento que é produzido nas instituições (museus), que teriam como objetivo “salvar” ou “guardar” os objetos (as memórias), mas que, paradoxalmente, os colocam num lugar de esquecimento. Desta forma, o dispositivo artístico (a instalação) é análogo a alguns procedimentos impostos nos campos de concentração. A instalação tem a capacidade de produzir a sensação de um estranhamento e silenciamento. Outro trabalho da dupla de artistas Jochen Gerz e Esther Shalev é *O Monumento contra o Fascismo*, que consiste em uma grande coluna revestida com chumbo, criada para desaparecer. O mecanismo da estrutura interna, construída e projetada sob o chão, faz com que a coluna vá gradualmente abaixando e, no final, desapareça inteiramente dentro do solo. Assim, a coluna adentrava ao solo anualmente e recebia inscrições como assinaturas e frases, corroborando ou protestando contra o fascismo. É um trabalho de grande potência que levanta a questão do desaparecimento dos objetos (monumento), e a presença e/ou continuidade da memória ligada aos objetos culturais, mesmo que não estejam mais presentes fisicamente. Esta operação proposta pelos artistas se manifesta na forma de um antimonumento. Seligmann-Silva contextualiza o conceito:

Foi depois da Segunda Guerra Mundial e, sobretudo no contexto do processo de memorialização de Auschwitz, que se desenvolveu uma estética do que se tornou conhecido como antimonumento, que, de certa maneira, funde a tradição do monumento com a da comemoração fúnebre. Desse modo, o sentido heroico do monumento é totalmente modificado e deslocado para um local de lembrança (na chave da admoestação) da violência e de homenagem aos mortos. Os antimonumentos, na medida em que se voltam aos mortos, injetam uma nova visão da história na cena da comemoração pública e, ao mesmo tempo, restituem práticas antiquíssimas de comemoração e rituais de culto aos mortos (SELIGMANN-SILVA, 2016, p. 50).

A operação proposta pelos artistas através do antimonumento, *O Monumento contra o Fascismo*, propõe um diálogo paradoxal entre a visibilidade/memória e a invisibilidade/esquecimento. Muitas vezes não vemos ou lembramo-nos do que está diante de nossos próprios olhos, ao mesmo tempo, carregamos memórias que estão presentes através das memórias de outras pessoas ou de elementos já desaparecidos.

Na dimensão da invisibilidade, muitos dos objetos artísticos que são colocados dentro de coleções dos museus acabam sendo esquecidos. Buscando tensionar esta reflexão, o artista Jochen Gerz aborda ainda a questão do racismo no

trabalho intitulado *Pedras. Monumento contra o racismo*, de 1993, realizado em Sarbrücke, na Alemanha. Este monumento dialoga com a invisibilidade, porque se vai até o local e se pergunta se é aquele local, mas não se consegue ver a obra. O monumento invisível está sob nossos pés. É como o racismo, existindo, é muitas vezes dissimulado, não podendo ser visto ou reconhecido enquanto tal.

Estes dois últimos trabalhos de Gerz discutem conceitualmente a presença e a ausência da memória através das arquiteturas e do desaparecimento dos monumentos. Levando em conta também a constatação de Debary de que diversos artistas, ao longo dos últimos 30 anos, vem trabalhando relações entre a arte e a memória, como Christo, Manzoni, César, Arman, Boltanski e Gerz (2017a, p. 66), é importante compreender sua ênfase de que existe uma certa oposição destes processos artísticos acerca do lugar da memória. Trata-se de uma refutação do objeto enquanto portador primário da memória, em favor dos depoimentos, experiências e reações do próprio homem. Esses artistas abordaram a questão da memória jogando com a instabilidade do objeto. A memória, assim como o passado, é uma construção social do presente, relação de negociações e debates nos quais ela é abordada (DEBARY, 2017a, p. 66).

Várias poéticas e processos estarão em diálogo com os objetos, a partir de diversas estratégias: encobrimento, encaixotamento, compressão, acumulação, e a própria recomposição e desaparecimento (DEBARY, 2017a, p. 66). Se a obra do artista Jochen Gerz explora a memória através de um antimonumento, um monumento fadado ao desaparecimento, o paradoxo da força da memória estará ligado a algo mais, a um certo caráter afetivo, na medida em que o dispositivo do artista estabelece uma fruição e uma certa discussão com a sociedade e a comunidade. O antimonumento e seu caráter provocativo, que impõe ao espectador a “dissolução da pedra”, transmitem que não é mais a pedra que nos diz, mas o que dizemos sobre ela.

A obra de Frans Krajcberg também traz para o fruidor elementos remanescentes de destruições e desaparecimentos. Ele trabalha com a aparição do vestígio, o que cria um objeto sobrevivente: que sobrevive a uma eminente desapareção. Isso nos coloca diante da violência, do rastro e do vestígio. Rastro e vestígio oriundos dos “campos queimados”, como se suas esculturas apresentassem

e reavivassem personagens/homens/atores de outros tempos, tempos de guerra e destruição.

No que se refere à escultura ou ao objeto, ele é de certo modo exemplar no que tange à historicidade e à contextualização dos mesmos ao longo da história da arte. Carrega sentidos, que podemos associar a formas de linguagens que atravessam os tempos. Octave Debary, em *Antropologia dos restos: da lixeira ao museu*, aponta-nos para um redirecionamento, uma orientação rumo ao “objeto que fala”, rompendo com a tradição de uma antropologia que coloca o objeto em um lugar secundário. Desta forma, podemos estabelecer uma relação com os restos e vestígios, que se conectam às dimensões de passagem através da troca de sentidos e de usos, ou seja entre requalificação e temporalidade. O objeto, assim como a escultura, torna-se assim um enigma, algo a ser decifrado. Para decifrarmos precisamos reconstituir sua história, sua memória, que possui uma materialidade, mas que se insinua pela utilização do gesto. É um objeto que se liga a uma relação corporal. Debary aponta para esta provocação, onde os espectadores-sujeitos, a partir do contato com esses antimonumentos, são convidados a se tornarem atores da lembrança (DEBARY, 2017a).

No âmbito do diálogo entre cinema e memória, o filme do cineasta francês Claude Lanzmann, intitulado *Shoah*, com duração de nove horas e tempo de produção de onze anos, concluído em 1985, também é um exemplo que se relaciona de outra forma com a discussão aqui proposta. No lugar do objeto, o testemunho toma o lugar central como veículo de memória. Lanzmann traz a memória dos campos de concentração sem utilizar imagens de arquivo, lançando mão apenas de relatos testemunhais de sobreviventes dos campos de concentração, assim como de pessoas que participaram do nazismo. Através de diferentes perspectivas, tanto a partir da recordação de sobreviventes judeus, como a partir da memória dos alemães, envolvidos naquele “naufrágio” de toda a perspectiva humanista que acreditávamos ter, o filme *Shoah* traz a possibilidade da rememoração por meio de diferentes pontos de vista. O relato testemunhal passa a ser protagonizado então no presente, assumindo sua importância como porta voz da memória em detrimento das imagens de arquivo.

Durante o relançamento do filme, em 2012, no Instituto Moreira Sales, no Rio de Janeiro, ocorreu um significativo debate composto por João Moreira Salles,

Eduardo Coutinho e Eduardo Escorel. Eduardo Coutinho recordou-se da primeira vez que viu o filme, em 1985, e trouxe em seu depoimento o impacto que lhe produziu. Ao ser perguntado por João Salles sobre o que ele tinha sentido ao ver o filme, ele respondeu: “Tudo era falado, era dito, mas não era mostrado” (DEBATE SOBRE SHOAH, DE CLAUDE LANZMANN, 2012). Neste sentido, a obra de Lanzmann tem como uma de suas potências ser uma obra no presente. Para João Salles, o filme expõe o funcionamento do *Shoah* perpetrado pelo sistema nazista, que se relaciona também com o sistema e procedimentos da organização da temática do *Shoah* sem as imagens de arquivo dos campos de extermínio e concentração, Lanzmann potencializa a rememoração dos fatos ocorridos naquele episódio através de uma imagem elaborada por sujeitos que passaram pela experiência direta. Imagem que o fruidor constrói ativamente, diferentemente do consumo passivo das imagens filme. Ou seja, para João Salles, o cineasta Claude Lanzmann emprega uma sistematização cinematográfica equivalente ao método empregado pela burocracia nazista, responsável pela a solução final.

Várias outras questões sobre o filme foram tratadas neste debate. Mas o que queremos destacar é a importância dos relatos testemunhais nas apresentações artísticas, assim como problematizar a potência da palavra na ausência de imagens.

Observando então as possibilidades do falar sobre a memória a partir da arte, através da ênfase aos objetos e sua relação complexa com a dimensão humana e os testemunhos de sujeitos, retomamos agora o que havíamos evidenciado antes, a relação entre a produção do trauma pelo choque e sua elaboração, questões presentes nos testemunhos sobre a arte e memória.

4.2.2 Choque, trauma e elaboração

Podemos observar a persistência do choque nas relações que mantemos com o espaço circundante, seja a partir da configuração de nossas cidades, manifestada por suas arquiteturas e seus conflitos sociais, seja pelo impacto de notícias provenientes de diferentes fontes das mídias sociais. O choque e as transformações são percebidos através do acúmulo de informações e de imagens que permeiam o cotidiano das cidades ou do contato diário com os aparatos eletrônicos e digitais. Esse fluxo constante e intenso faz com que o choque se

naturalize enquanto um estado permanente. Sim, estamos envolvidos em uma atmosfera de pleno choque. Walter Benjamim articula a experiência do choque, principalmente a vivida nas grandes cidades, ao citar Baudelaire em seu texto *O Flâneur*, que nos parece ainda pertinente, ou melhor, amplificado e complexificado, como veremos, nos tempos contemporâneos:

Haveria apenas retórica quando Baudelaire perguntava: “O que são os perigos da floresta e da pradaria comparados com os choques e conflitos diários do mundo civilizado? Enlace sua vítima no bulevar ou trespasse sua presa em florestas desconhecidas, não continua sendo o homem, aqui e lá, o mais perfeito de todos os predadores?” (BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 2011a, p. 37).

A Austrália queima em focos de incêndio desenfreados, abrangendo uma área que envolve cinco dentre seus oito estados, matando animais e desalojando milhares de pessoas (VICK, 2020). Recentemente, com o desmonte do Ministério do Meio Ambiente e com o desaparecimento dos órgãos de fiscalização pelo atual governo brasileiro, instituiu-se o “Dia do Fogo”. Um dia para se botar fogo nas áreas de proteção ambiental de grandes extensões de florestas brasileiras, que resultou em centenas de focos de incêndios em reservas indígenas do território nacional (CAMARGOS, 2019). O conflito no Oriente Médio se intensifica com a intenção do presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, em se reeleger. Mesmo respondendo a um processo de *impeachment*, ele ordena a destruição de um comboio em território iraquiano, como o objetivo de assassinar o general iraniano, Qasem Soleimani (BBC NEWS BRASIL, 2020).

Devido aos saltos tecnológicos, o choque causado pelas armas de destruição agora tem um novo protagonista, os drones. Podemos constatar também, nessa progressão da técnica, o uso de armas robôs, programadas para atingir seu alvo custe o que custar. Acompanhamos, de maneira vertiginosa, o crescimento desta atmosfera de conflitos militares em grande escala. Observamos, então, que a crise planetária ambiental, expressa também pelo aquecimento global em curso, é acompanhada por uma crise política internacional. O acordo nuclear com o Irã entra em crise, como efeito do assassinato de Soleimani, fazendo com que as lideranças iranianas lancem uma campanha de retaliação, inclusive prometendo o aumento de enriquecimento de urânio (ESPINOSA, 2020). Ao mesmo tempo, observamos uma espécie de polarização bélica internacional, que envolve notícias de um exercício militar no Golfo de Omã entre a China, a Rússia e o Irã (BARINI, 2019).

Paradoxalmente, a paisagem que vejo de minha janela, no Rio de Janeiro, parece ser a mesma. Mas este ar de normalidade é aparente e superficial, pois a água da Baía de Guanabara é assolada há décadas por diferentes poluentes, que acarretam na destruição da vida aquática das áreas próximas e do oceano. O abastecimento de água da cidade do Rio de Janeiro enfrenta uma crise sem precedentes desde o final de 2019 (GONÇALVES, 2020). Obviamente a água contaminada já vinha sendo tratada com uma grande quantidade de elementos químicos há algumas décadas, mas tudo leva a crer que ultrapassamos os limites. Para tornar a água que contaminamos e poluímos “limpa” novamente, estamos utilizando processos químicos.

Estes fatos narrados constituem-se como um pequeno esboço do que acompanhei em vídeos e notícias em um período muito curto. Já faz muito tempo que não consigo mais acompanhar o noticiário diário.

A partir desta relação entre os objetos e as vivências do passado e o presente atual, é possível alcançar uma possível reflexão. Podemos perguntar sobre o acontecimento passado e, conseqüentemente, por sua passagem, encontro e transmissão.

A memória enquanto meio é uma possibilidade de leitura e escritura. Esta ambigüidade traz uma materialidade equivalente ao ato de escavar a terra. Uma terra que deve ser cavada e explorada, como uma experiência possível. O gesto de escavar, próprio da figura do arqueólogo, também está presente, de outro modo, contudo, no início do célebre texto *Experiência e pobreza*, de Walter Benjamin. A experiência apresentada é abordada pela imagem dos filhos que revolvem a terra em busca de um tesouro mencionado pelo pai moribundo. Ao final, o tesouro não é encontrado, entretanto, esta terra que foi revolvida, cria condições para uma abundante colheita, onde a experiência é a grande riqueza decorrente do gesto de revolver e trabalhar a terra. A frutificação dos vinhedos, a verdadeira riqueza, não está mais em um objeto externo a ser encontrado e descoberto como um tesouro. O verdadeiro tesouro é fruto da transmissão da experiência e, ao mesmo tempo, nos leva a problematizar a própria impossibilidade desta transmissão. Esta impossibilidade pode ser gerada pelo conflito geracional, mas também pode estar relacionada à proximidade. Ou seja, uma certa distância do objeto ou do que nos

atinge é necessária para que se possa compreender o outro na sua transmissão (BENJAMIN, 2011b).

Se pensarmos a memória enquanto possibilidade de transmissão, qual seria a oposição a esta transmissão? Neste sentido, a relação da transmissão/não transmissão pode ser compreendida enquanto polaridades que são opostas e excludentes, mas também como complementares. A transmissão da memória também carrega em si este componente de falta. Uma memória *iceberg*. Ela está presente, mas a grande totalidade de sua presença está submersa. Ao mesmo tempo, ela é uma memória movente que sofre o abalo do tempo. Ela escorre, evapora, se condensa e precipita-se novamente. A memória, neste sentido, é fluxo, construção e destruição - abalos sísmicos -, ela pode ser vazia e submersa.

Desta forma, a memória, em sua complexidade, carrega sua antítese enquanto esquecimento. A transmissão pressupõe o encontro entre as pessoas e entre as coisas do mundo. Um encontro com temporalidades diferenciadas no tempo presente. Ou através da possibilidade de se buscar formas de encontro com os vestígios esquecidos, os rastros e os objetos descartados. A memória move-se na superfície profunda das coisas. Enquanto presença nesta superfície profunda, ela pode ser observada como a imagem de um palimpsesto que carrega rastros de diferentes textos e temporalidades.

Viajei a Paris em 2018, com objetivo de fazer o trabalho de campo sobre a trajetória de Frans Krajcberg, sob orientação do professor Octave Debary. No primeiro dia da viagem fui ao Instituto Goethe de Paris, onde aconteceria a leitura do texto de Debary sobre a obra da artista alemã Swaantje Güntzel, que estava lançando o catálogo da exposição *Hidden by the surface*, composta por trabalhos que dialogam com os resíduos de plástico e o lixo que invadem as paisagens e o ecossistema marinho. O texto foi lido pelo ator Zohar Wexler. Posteriormente à leitura, ocorreu a performance da artista e o lançamento do catálogo.

Encontrei o ator Zohar Wexler na casa do professor Debary e estabelecemos um diálogo e amizade. Numa certa ocasião, ele me perguntou se eu gostaria de conhecer o escultor Shelomo Selinger, um sobrevivente dos campos de concentração nazistas. Aceitei a proposta e combinamos um encontro perto de um café, próximo ao atelier de Selinger. Ao chegar lá, me deparei com um homem de mais de noventa anos de idade, com bastante força e vitalidade. Caminhamos juntos

para o primeiro atelier. Atravessamos a portaria de um prédio para poder acessar este primeiro galpão, bastante antigo. Uma espécie de construção de madeira, em uma área atrás dos prédios. A porta, que mal funcionava, estava somente encostada, como se aquele acervo de décadas fosse um lugar a ser visitado a qualquer momento. Este antigo galpão abrigava uma vasta quantidade de esculturas figurativas, talhadas em madeira e pedra. Selinger mostrou-nos um trabalho em homenagem a Brancusi. Recordando-se de que quando jovem havia conhecido Brancusi e que naquele tempo as pessoas se apresentavam simplesmente batendo à sua porta. Brancusi ficou surpreso com a determinação do jovem Selinger, que fora mostrar-lhe sua produção feita pela técnica tradicional do entalhe e desbaste sobre a dura materialidade da pedra e da madeira. Observamos que a escultura em pedra e a escultura em madeira possuem uma forte tradição da antiguidade. A grande quantidade de esculturas naquele espaço sugeriu que Selinger manteve-se trabalhando ininterruptamente por toda sua vida. As esculturas figurativas sinalizavam personagens e fabulações míticas ancoradas na tradição grega e judaica.

Agora, ao escrever estas palavras, percebo uma certa semelhança estrutural deste galpão que abriga as esculturas, com as estruturas dos galpões dos campos de concentração nazistas. Em um segundo momento, nos deslocamos ao próximo atelier, que também se localizava na parte dos fundos das novas construções. Este espaço parecia ter sido uma antiga garagem, ainda com um telhado proveniente do final do século XIX e início do século XX, possuindo um pé direito bem alto. Este segundo atelier também possuía muitas esculturas em pedra e madeira, e contava com duas salas ao fundo. Nestas salas, muitas esculturas em bronze estavam guardadas.

Tive dois encontros com Selinger. Neste primeiro encontro gravei uma conversa e realizei uma entrevista junto a ele e Zohar Wexler, quando perguntei sobre seu trabalho e a conexão com a memória. Respondendo em francês, Selinger nos disse que seu trabalho tem relação com a vida, *“La glorificacion de la vida”*. Wexler e Selinger conversaram em francês e em hebraico. Escutei repetidamente uma palavra em hebraico: *Zikaron*¹⁹. Selinger apareceu segurando em suas mãos

¹⁹ “Na fonte bíblica, a palavra hebraica *zikaron* significa ‘lembrança’, ‘memória’, ‘recordação’; e na fonte moderna, ‘memória’. A raiz verbal hebraica *zkr* (*zchr*), significa ‘fazer menção’, ‘mencionar’,

sua marretinha de aço com diversos amassados. A marretinha é a própria passagem do tempo, seus amassados expressam sua ação sobre a materialidade.

Neste encontro, depois de um certo tempo, Zohar Wexler precisou se retirar e nos deixou. Acompanhei Selinger para a parte superior do atelier, composta por duas salinhas, através de uma escada de madeira, localizada nos fundos. Esta parte da construção se assemelhava a um sótão. Num dos quartos, uma mesa/cavalete, onde ele costuma desenhar com auxílio de uma pena de bambu e diversos pincéis. O local também possui uma pequena cama. Neste quarto podíamos observar uma grande pasta com muitos desenhos. Dentro desta pasta de grandes proporções estavam guardados seus desenhos que se relacionam diretamente com a sua experiência nos campos de concentração nazistas. Selinger é escultor e desenhador, duas palavras dispostas em seu cartão profissional. Em seus desenhos, reproduzidos abaixo, podemos observar padrões e elementos que se repetem. Grupos de homens prisioneiros durante trabalhos forçados e soldados com uniformes numa postura bastante violenta. Podemos perceber o impulso de dar testemunho e de tentar colocar a memória como um desenho, ao lado da ausência de traços que se materializam em espaços vazios e lacunas da composição.

Em determinado momento de nosso diálogo, ele se referiu aos espaços brancos do desenho como sendo a parte mais importante do trabalho. “A ausência, o vazio, neste caso, é mais importante do que a parte desenhada”. A palavra francesa *vide*, que ele utilizou para descrever os espaços vazios, pode ser traduzida para o português como falta, vácuo e vazio. Mas para Shelomo Selinger, este profundo vazio é onde muitas lembranças e memória ficaram inacessíveis. Ao perguntar sobre o tempo de sua permanência nos campos de concentração, ele me respondeu que ficou três anos nos campos, dos 14 aos 17 anos de idade. Após sair do campo, não se lembrava de nada, permanecendo 7 anos com amnésia. A amnésia funciona como uma memória submersa, podemos relacioná-la aos espaços vazios deixados pelas situações difíceis e traumáticas, que por sua vez ligam-se às lacunas de seus desenhos dos campos de concentração. A amnésia deste tipo pode estar relacionada a um processo necessário de esquecimento para a sobrevivência

‘lembrar’, ‘lembrar-se’, ‘haver menção de’, ‘existir lembrança de’, ‘ser mencionado’, ‘ser imputado’, ‘trazer à memória’, ‘tornar-se conhecido’, anunciar’, ‘confessar’ e ‘louvar’”. (FERREIRA, 2004, p.4).

e equilíbrio psíquico. Associada a experiências traumáticas, traz um vazio produzido inconscientemente para que o sujeito possa continuar a existir.

A fenomenologia da memória é permeada pelo enigma da ambivalência: de sua materialidade e imaterialidade; de sua presença e de sua ausência. Toda memória é permeada por lacunas e vazios que não se fazem presentes na lembrança ou na evocação de um dado objeto. Estudos de alguns neurocientistas, como António Damásio, observam o funcionamento do cérebro em sua peculiar característica, que é a limitação da percepção a um único objeto de cada vez (2012). Desta forma, o ato de lembrar exigindo uma atenção unívoca, estabelece uma relação direta com o esquecer em um dado momento. Quando estamos percebendo algo, estamos deixando de perceber muitas outras coisas.

Da assertiva colocada por Ricoeur sobre a presença de uma coisa ausente, podemos tentar estabelecer um diálogo entre a presença e a ausência como relações análogas à memória e ao esquecimento. Desta forma, levemos em conta desde já a imbricação destas variantes e sentidos possíveis, a serem percebidos sobre um determinado suporte de memória, considerado como possível transmissor de memória e de sentido:

(...) uma problemática comum corre através da fenomenologia da memória, da epistemologia da história e da hermenêutica da condição histórica: a da representação do passado. A pergunta é colocada em sua radicalidade, desde a investigação da fase objetual da memória: o que é feito do enigma de uma imagem, de uma *eikón* – para falar grego com Platão e Aristóteles – , que se mostra como presença de uma coisa ausente, marcada pelo selo da anterioridade? (RICOEUR, 2014, p. 18).

Figura 32 – Selinger e obra. Fotografia de Mauro Fainguelernt. Paris, 2018.



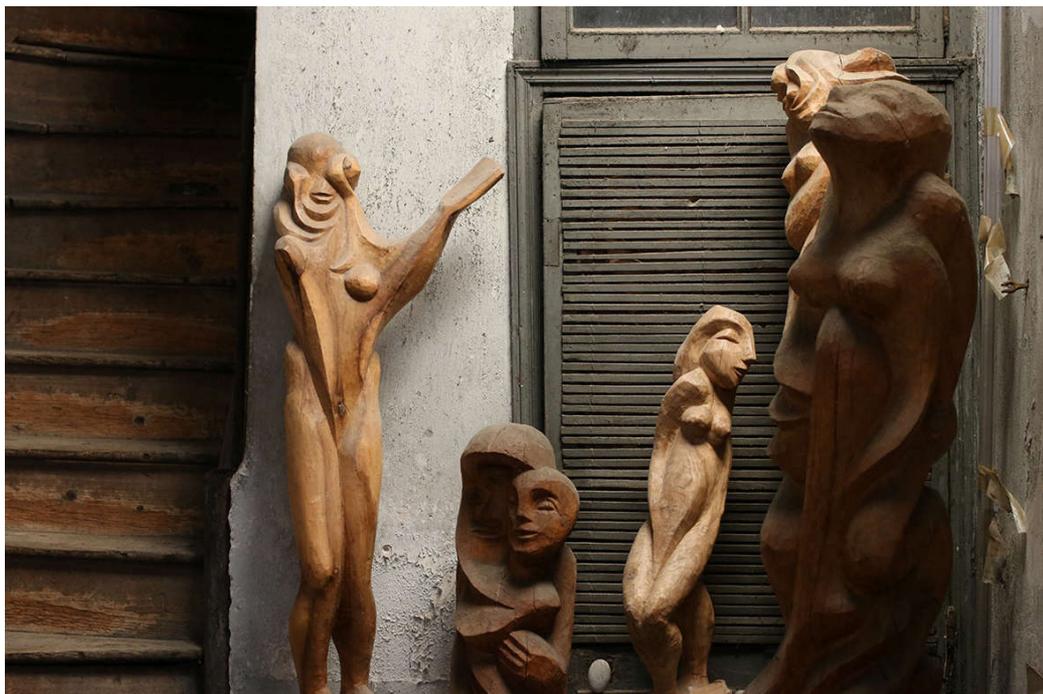
Fonte: (FAINGUELERNT, 2018).

Figura 33 – Desenho de Selinger. Fotografia de Mauro Fainguelernt. Paris, 2018.



Fonte: (FAINGUELERNT, 2018).

Figura 34 – Esculturas de Selinger. Fotografia de Mauro Fainguelernt. Paris, 2018.



Fonte: (FAINGUELERNT, 2018).

Figura 35 – Esculturas de Selinger. Fotografia de Mauro Fainguelernt. Paris, 2018.



Fonte: (FAINGUELERNT, 2018).

No que tange à possibilidade de um testemunho, seja através da palavra, da escultura ou do desenho, podemos articular estes espaços de memória como apresentações possíveis da experiência vivida por aquele que passou por ela e sobreviveu, ou até mesmo por aquele que a imagina. A questão dos espaços vazios e das lacunas torna-se emblemática pela própria impossibilidade que permeia a condição de um testemunho. Giorgio Agamben, em *O que resta de Auschwitz*, comenta:

(...) tendo em vista que, a uma certa altura, nos pareceu evidente que o testemunho continha como sua parte essencial uma lacuna, ou seja, que os sobreviventes davam testemunho de algo que não podia ser testemunhado, comentar seu testemunho significou necessariamente interrogar aquela lacuna- ou mais ainda, tentar escutá-la (2015, p. 21).

Problematizar a questão que se coloca no plano ético, evidencia diferentes caminhos a serem explorados. Quando Agamben fala sobre o sujeito do testemunho e chama a atenção para os vazios, evidencia que algumas palavras sejam esquecidas e outras compreendidas diferentemente. Ele nos anuncia a possível escuta do não dito (2015, p. 21). O que significa escutar o não dito? O que por vezes significa ficar e viver com o vazio? O que diz uma lacuna, no branco do papel e no que está presente nos intervalos e nas áreas de silêncio?

O escultor e desenhador Selinger parece saber escutar o não dito e dar testemunho através de seus desenhos, habitados por corpos, figuras, cães e crianças. Elementos que são sempre atravessados por espaços invisíveis, lacunas e vazios. Por sua vez, sua escultura é a própria possibilidade da reinvenção dos corpos e da vida através das figuras humanas, onde os corpos são libertos de seus aprisionamentos ao eclodirem do bloco de madeira ou da pedra. Corpo que se esforça a sair de si mesmo, apresentado pelas figuras de homens, mulheres e crianças. A escultura de Selinger proclama e celebra a vida através de representações heroicas e mitológicas, por gestos que esbarram nos limites do ato heroico e da busca pela sobrevivência. O próprio ato escultórico com sua incisão sobre a matéria e sua martelada certa, leva-nos à construção e materialização do que antes não existia. Sua obra reivindica o direito de contar e narrar, talvez fatos, lembranças e memórias de um tempo arcaico e antigo, onde todas as culturas se mantêm comprimidas através do tempo, sejam elas as greco-romanas, judaicas ou ciganas.

Selinger me fala de figuras da resistência, que de certo modo contam histórias, como as tradicionais narrativas do tempo anterior ao rádio, à televisão e à internet. Ele cita alguns combatentes dos guetos, construindo uma narrativa de heróis esquecidos, mas que suas esculturas insistem e teimam em nos mostrar. Assim, ele recria uma memória por meio de heróis que lutaram no gueto de Varsóvia. Toda a narrativa estabelecida pela influência judaica ou grega coloca sua obra artística como sua potência máxima. Em suas próprias palavras, sua escultura dialoga com a glorificação da vida.

Paralelamente, Frans Krajcberg possuía um mantra quando exclamava em alto som “Viva a vida!”. A obra de Frans Krajcberg possui esta ênfase nos elementos orgânicos e vitais, que pertencem à superfície do planeta Terra. Observamos esta repetição de seu “grito de guerra” ao longo de suas entrevistas. De certo modo, significa uma forma de festejar, mas me parece também um recurso ao seu método de montagem, utilizando os elementos orgânicos em seus trabalhos como uma forma de pertencimento. Sua obra é centrada na seleção e na montagem de certos elementos recolhidos por ele em suas viagens. O trabalho de Krajcberg se une às forças primitivas. Na medida em que sua estratégia se localiza em conexão direta com a natureza e também com a morte da mesma, ele transmite um testemunho de um ciclo vital e, ao mesmo tempo, de um século pelo qual atravessou. Guerras, perdas e renascimentos.

No caso de Krajcberg, a escritura possui como característica uma forma de arquitetura imagética, que é reconhecida em sua superfície, mas que também reverbera e incide sobre diversas dimensões. Neste sentido, a leitura da escritura é uma possibilidade de reconhecimento desta superfície, que atinge as camadas que se entrelaçam como uma rede, ou como raízes que crescem sob a superfície do texto ou da imagem. Aprendemos a ler de diversas maneiras. Muitas vezes por uma exigência disciplinar, nos imposta verticalmente; outras vezes pela atividade lúdica e transformadora, mais ligada aos sentidos e às superfícies das coisas. A escrita, assim como as diversas expressões artísticas, possui a capacidade de expressar e comunicar, deixando marcas em superfícies que serão lidas e traduzidas.

A relação da escrita e da leitura funda-se nesta dupla capacidade de fala e de escuta. A leitura é reconhecimento e a linguagem é a condição primeira que se lança a uma exterioridade. É som, é marca e inscrição sobre diversas superfícies. As

palavras remetem-nos a uma arquitetura difusa e submersa, que eclode como um *iceberg* de sentidos múltiplos e complexos. Se a língua hebraica é cadenciada pelos significados numéricos, imagéticos ou cabalísticos, o ideograma chinês vai ao encontro a diferentes desenhos e formas que se interpenetram. Isso é diferente das línguas faladas e cantadas, como a portuguesa, pela qual o sentido é provido de sua imediata sonoridade. Uma linguagem cantada pode ser percebida como algo que se constitui a partir da experiência sensorial de estar no mundo, seja na apreensão dos elementos da natureza, no canto dos pássaros, nos barulhos das estações; e também através do som e do choque proveniente de buzinas, sirenes e do ronco dos automóveis.

Podemos pensar os sentidos como formas e canais que se misturam e se entrelaçam, e que estabelecem pontes formando um imenso manancial de apreensões. Quero dizer com isso aprender com o fazer e com a experiência. A impossibilidade é parte integrante da potência, algo que nos escapa, a partir de uma possível transmissão ou emissão. O objeto em si é potência a partir de nossa atenção sobre o mesmo.

4.2.3 Esperança

Até o fim de sua existência, Frans Krajcberg mantinha esperança nos homens, uma esperança que se manifesta em sua ação artística e em sua revolta. A essa esperança soma-se uma dimensão messiânica, uma ação no mundo através de sua arte, do sonho e do ativismo político. Ernst Bloch²⁰, em seu livro *O Princípio Esperança*, aborda a esperança concreta, fundada na realidade humana, sem negar as contradições que permeiam a condição histórica do homem. Nesse sentido, a esperança é algo que move o homem na busca de um mundo melhor, pois ela procura o novo de maneira ativa, pelo engajamento e pelo esforço construtor algo que valha a pena, como uma morada digna do homem. O autor distingue o sonho diurno do sonho noturno, conferindo atenção ao primeiro, que se relaciona com uma expectativa ativa de melhoria de vida a partir de um engajamento reflexivo marxista: “O marxismo foi o único que promoveu a teoria prática de um mundo melhor, não

²⁰ Ernst Bloch nasceu 8 de julho de 1885, em Ludwigshafen, e morreu em 4 de agosto de 1977, em Tübingen, na Alemanha. Foi um importante filósofo marxista do século XX.

para esquecer o mundo presente, como era comum na maioria das utopias sociais abstratas, mas para transformá-lo”. (BLOCH, 2009, p. 456).

A esperança é uma forma de energia da emoção expectante, e dentro dessa operação, o ainda não consciente é reconhecido (BLOCH, 2009, p. 21). Assim, ela é algo que se lança ao futuro, enquanto algo que ainda não se configurou. Segundo Frederic Jameson, o processo utópico tem seu papel principal negativo, pois o fundamental da utopia não é nos ajudar a imaginar um futuro melhor, mas demonstrar nossa total incapacidade de imaginar tal futuro (JAMESON, 2006, p. 169). E é nos momentos negativos que Bloch observa a oportunidade de que a consciência emancipatória comece a interagir com o que está surgindo na história e no mundo.

A importância dada ao artefato e ao objeto artesanal é observada em Ernst Bloch, George Simmel e Walter Benjamin. Ernst Bloch problematiza o ornamento pelo objeto feito nas sociedades pré-industriais, trazendo o exemplo das máscaras de madeira talhadas e usadas em rituais primitivos. Os brinquedos artesanais são problematizados por Benjamin, assim como por George Simmel em seu livro *A asa do vaso*, no qual analisa os objetos como extensões do corpo humano. Os três autores, de certa maneira, corroboram com a visão do materialismo histórico, com a influência marxista, por meio de suas análises das transformações socioeconômicas provocadas pelo capitalismo.

4.3 A fotografia e os rastros

Mais do que sua morada e abrigo, o artista Frans Krajcberg encontra no Brasil a possibilidade de constituir e dar voz à sua linguagem, inventada a partir de troncos calcinados e de uma vasta gama de processos e materialidades, com os quais se depara em suas viagens e expedições. Em meados dos anos de 1960, o artista começa a utilizar a fotografia como possibilidade de registrar o processo de seu trabalho, assim como sua percepção em relação à natureza. O agora escultor e fotógrafo sai em suas viagens, a fim de captar novas formas e texturas. E é nessas viagens que ele se confronta com a dimensão de violência, barbárie e destruição, desde a extração de madeira, às queimadas e ao testemunho de genocídio de populações nativas (indígenas). Sua obra fotográfica expõe este abismo, que une o

próximo e o distante. Ao longo de sua vida, Krajcberg cria lentamente um arquivo de imagens fotográficas. Neste arquivo, pode-se observar seu deslocamento no espaço e a diversidade de elementos recolhidos. Sua linguagem se estabelece através deste caminhar entre a beleza e os escombros das catástrofes. Este arquivo, de restos e vestígios, cria uma linguagem formada por ideogramas, contidos nas estruturas mátericas terrestres, como se a linguagem já estivesse presente no seio próprio da natureza e só precisasse ser traduzida. A ação criativa e o deslocamento de Krajcberg carregam um sentido de decifração arqueológica, pelas estruturas remanescentes da vida e da morte.

Em sua produção fotográfica, estão presentes elementos que poderiam passar despercebidos, mas que Krajcberg consegue captar com suas lentes de aproximação. Encontramos elementos de tensão e contradição, exemplificados em uma série de imagens de certas plantas presentes no catálogo *Revolta*, como os cactos, que mesmo possuindo uma estrutura defensiva e perigosa, representada por seus espinhos, expõem, em sua florescência, uma vasta gama de estranhas cores e formas. Estas imagens captadas esboçam a possibilidade de coexistência entre flor e espinho, entre a beleza e o que destrói e machuca. São imagens de grande força e impacto, que nos atraem e afastam. Retratam o encontro do artista com a devastação de grandes áreas ambientais e os objetos visuais criados a partir de tal encontro, numa dimensão de pura conexão e sentido. Krajcberg dá vazão às formas e aos sentidos possíveis dessas múltiplas e diversas formas, experimentadas por uma espécie de torpor corpóreo.

São fotografias que carregam a presença dos objetos e seres da natureza, assim como dos processos temporais que modificam estes mesmos elementos, pois a fotografia torna-se a única testemunha daquele momento. Ela toma o lugar do real e aproxima o homem a objetos desconhecidos e distantes, numa presença nunca antes imaginada. A dimensão de presença é permeada pela distância. Por seu contato com os elementos concretos, exemplificados pelas imagens de plantas típicas do deserto, do semiárido e do cerrado; assim como a dimensão de distanciamento através da temporalidade na qual o artista se debruça, a fim de retratar a passagem do tempo, seja no relevo de um solo seco revirado ou pelo próprio processo de desertificação, posto em curso pela ação dos homens.

O testemunho da destruição nas terras do Pantanal Mato-Grossense conduz Krajcberg a despertar sua ação pelas causas ecológicas e políticas. Suas imagens fotográficas tornam-se testemunhos da barbárie, restos de memória. De acordo com Frederico de Moraes:

As queimadas que Krajcberg fotografou no Mato Grosso tiveram um impacto enorme na sensibilidade do artista. Porém, maior ainda foi o impacto que elas tiveram em sua própria obra que, a partir desse momento, segue um outro curso no qual o estético se confunde com o político e o ecológico. É neste sentido que se pode dizer, como Sontag, que, hoje, escrever sobre estas esculturas feitas com sucata das queimadas é escrever sobre o mundo, sobre o mundo que permite estas atrocidades, é escrever sobre ética e política. (MORAIS, 2000, p.105).

Gilles Clément descreve o trabalho de Krajcberg em relação ao fogo e o meio nos seguintes termos:

O trabalho de Krajcberg aborda essas questões dolorosas e sublimes. Fascinação, destruição, "arte e revolta", estética e conjuração do desastre. O fogo reúne as faces opostas dos sistemas em equilíbrio – vida e morte, intimamente ligadas – mas ele as torna contraditórias e nos coloca – nós, humanos, jardineiros, bombeiros, piromaníacos e contemplativos – diante da questão de saber até onde queremos queimar. Até onde queremos empobrecer nosso meio e diminuir portanto as chances de invenção da vida advinda da combinação dos genes. (CLÉMENT, 2005).

Segundo o crítico de arte Frederico Moraes, em seu ensaio *Frans Krajcberg: A arte como revolta*, o artista, ao fotografar suas esculturas em grupo, cria uma imagem de “guerreiros rotos e feridos que retornam, derrotados, dos campos de batalha. (...) Li em algum lugar que as árvores serviam de alfabeto para os gregos e que a letra mais bonita era a palmeira” (2000, p. 102). Krajcberg tinha o costume de fotografar seus trabalhos junto ao mar, agrupando-os ou fotografando-os individualmente.

As imagens das obras assumem um caráter de transmissão, com uma ampla e veloz circulação, ocupando um lugar de igual importância ao da própria escultura (MORAIS, 2000). Frederico de Moraes avalia a importância das imagens e o impacto das mesmas sobre as pessoas. Ele fala da capacidade e, ainda, do poder que as imagens carregam, que potencializam a circulação e o despertar de questões éticas, políticas e morais. O autor menciona como exemplo a experiência da ensaísta e pensadora Susan Sontag em seu livro *Sobre a Fotografia* (1997), em que narra seu confronto com as imagens fotográficas do campo de extermínio de Dachau e

Bergen-Belsen, que foram um divisor de águas para a escritora. Sontag tinha apenas 12 anos quando presenciou estas imagens.

As imagens nos afetam e nos moldam, portanto precisamos aprender a lê-las e decodificá-las. O filósofo Vilém Flusser aborda a questão da presença da imagem em nossa sociedade, em seu texto *Filosofia da caixa preta*, pensando a função do fotógrafo enquanto um funcionário, tensionando a capacidade do homem contemporâneo de ler as imagens e desvendar o modo de operação e codificação contido nos aparatos. Flusser utiliza a imagem da máquina fotográfica como um exemplo de aparato que já vem de fábrica com uma programação definida (FAINGUELERNT, 2012). Dessa maneira, o fotógrafo desempenha uma função, sem conhecer os processos e códigos envolvidos no interior da caixa preta (a câmera fotográfica). Esta análise é inaugural, na medida em que problematiza a revolução tecnológica digital em curso no início dos anos 1980, questionando a presença da imagem técnica. O filósofo parte da noção de realidade construída pelo homem, na qual a comunicação desempenha um papel fundamental na compreensão e inserção no mundo. Ele identifica como parâmetros desta comunicação, três possibilidades de codificação: a imagem, presente desde a pré-história; a escrita, presente desde a modernidade; e, por fim, a tecnoimagem, um produto da contemporaneidade. Interessante observar a abordagem de Flusser sobre o emprego da cor nas películas cinematográficas. Ele analisa o uso da cor nos períodos pré e pós-guerra. No primeiro, a utilização das letras e dos números se dava através de uma atmosfera cinzenta e, depois da guerra, observou-se “a explosão *technicolor*”. Podemos constatar a presença das cores, assim como a utilização dos pigmentos, ao longo da história, e como as cores assumem diferentes significados, fazendo parte de diferentes códigos culturais.

Walter Benjamin aborda a invenção da fotografia e seus desdobramentos enquanto processo de reprodutibilidade técnica. Com o surgimento da fotografia, uma nova realidade foi inaugurada. Aspectos que a olho nu passavam despercebidos, como nuances de movimentos, passaram a ser revelados através de suas lentes, da câmera lenta e da ampliação. A percepção do espaço e do tempo é ampliada. Benjamin nomeou estas novas visibilidades de “inconsciente ótico”:

A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. (...) Só a

fotografia revela esse inconsciente ótico, assim como a psicanálise revela o inconsciente pulsional. (BENJAMIN, 2011b, p.94).

Na análise de Benjamin, desde a invenção da fotografia, já estava em curso a invenção do cinema. Assim como a partir da xilogravura, a tipografia e o desenvolvimento da imprensa estariam predispostos a existir. Interessante observar como essas invenções técnicas se relacionam com as transformações socioeconômicas e culturais. Benjamin pensa a imagem como possibilidade de leitura e interferência ativa no real, por meio da montagem cinematográfica. A imagem fotográfica desempenha um importante papel enquanto suporte e rastros de memória. Antes da invenção da fotografia, vários aparatos e dispositivos de imagens faziam parte do cotidiano das grandes cidades. O caleidoscópio e os panoramas exemplificam esses aparatos imagéticos que tanto encantaram multidões. Tanto a abordagem de Vilém Flusser quanto a de Walter Benjamin, apontam para a importância das imagens, assim como das tecnologias que antecederam o aparecimento dos primeiros daguerreótipos²¹. Flusser enfatiza o fato de que a humanidade é programada pelas imagens desde antes da invenção da escrita. Os códigos sonoros seriam voláteis, daí a importância fundamental da imagem como suporte material e visível para a produção de significados e sentidos.

O fato de a humanidade ser programada por superfícies (imagens) não deve ser considerado uma nova proposta revolucionária. Ao contrário, isto pode significar um retorno às origens primitivas. Antes da invenção da escrita as imagens eram um decisivo meio de comunicação. Dado que a maioria dos códigos é efêmera, tais como a palavra falada, gestos e a música, nós dependemos da imagem para decifrar o significado que o homem tem dado tanto para as suas realizações como para as suas dificuldades, desde os tempos de Lascaux até os azulejos mesopotâmicos. (FLUSSER, 2002b, p. 36).²²

Com a invenção da escrita, a imagem passou a ser apresentada em linhas. Ao lermos um texto, é preciso chegar até o final da linha para compreendermos a mensagem, em uma progressão sucessiva de cenas descritas (FLUSSER, 2002b). A leitura das imagens, assim como dos textos, se insere neste longo percurso, em que a transmissão desempenha um importante papel. Essa transmissão se dá por

²¹ Técnica fotossensível inventada colaborativamente por Nicéphore Niépce e Louis Daguerre, em 1834, na qual uma placa de cobre era banhada e sensibilizada por sais de prata, exposta a alguma imagem no interior da câmera escura e revelada com vapor de mercúrio.

²² Tradução livre de trecho de *The Codified World*, de Vilém Flusser, in *Writings*, University of Minnesota Press: Minneapolis, 2002b, p. 36.

meio das tradições orais, artesanais, das narrativas (textos) e das imagens. Através destes múltiplos suportes, o conhecimento, a cultura e a memória passam a interagir como elementos do sujeito e de grupos sociais. Vilém Flusser relaciona a consciência histórica à capacidade de leitura dos textos, entretanto, observa que as massas populares eram programadas pelas imagens até o século XIX, quando o alfabeto se disseminou como código universal. Foi uma vitória do texto sobre as imagens, da ciência sobre a magia (FLUSSER, 2002a). A mediação entre o homem e o mundo, estabelecida pela preponderância das imagens a partir do século XX, determina a percepção do indivíduo na contemporaneidade. Há o risco de, ao invés de as imagens se tornarem “mapas do mundo”, passarem a ser biombos obscurecendo a compreensão. “O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens” (FLUSSER, 2002a, p. 9).

Frans Krajcberg trabalha com a fotografia, na busca do desconhecido, conferindo ao ato fotográfico um estatuto testemunhal. A fotografia torna-se um apontamento de viagem. Uma afirmação equivalente a ela é “eu estive aqui”, como um rastro das transformações do que foi experimentado e percebido naquele instante. Sua produção fotográfica, como ele mesmo muitas vezes se refere, expressa um estado de impermanência, seja através de elementos estetizados, como flores e pequenos animais, ou como uma imagem/prova do rastro e da ação de destruição promovida pelo homem. Sua produção imagética constitui-se enquanto memória do que foi um dia e do que ainda pode ser preservado. São imagens que trazem uma variedade de tons, na ambivalente mistura de cores primárias e vivas com as mais sombrias e cintilantes cores da brasa e do carvão, que consomem uma imensa área florestal. Dessa forma, a fotografia denuncia uma presença ausente de seu objeto e de uma experiência do que o artista viveu.

Quando jovem, ainda na Europa, Frans Krajcberg queria ter uma câmera, mas não possuía recursos financeiros para isso. A partir de sua experiência em Ibiza, nos anos de 1960, começa a fotografar. A fotografia torna-se um veículo para a concretização de um desejo, ao mesmo tempo em que estabelece uma dimensão pedagógica, na medida em que as imagens nos conduzem a olhar algo que até então estava submerso. Podemos observar a criação de um arquivo de testemunho ao longo das últimas cinco décadas, desenvolvido nas viagens que o artista realizou

por vários ecossistemas brasileiros. Um legado que deixou para as próximas gerações.

O excesso de imagens que tendem a tomar o lugar do próprio real é análogo ao risco da forte presença dos discursos sobre a preservação da memória. É o que Tzvetan Todorov chama de excesso de memória, no livro *Os abusos da memória (Los abusos de la memoria)*. Segundo o autor, a memória estaria ameaçada pelos regimes totalitários que tentam controlá-la ou suprimi-la, de acordo com a conveniência desses regimes políticos. Portanto, a memória é um vetor de mobilização que se constitui enquanto forma de resistência. Regimes autoritários, exemplificados pelo comando de Hitler e Stalin, concentraram-se no controle das informações e na manipulação das massas por meio de um forte aparato de propaganda. Para Todorov, não há antagonismo entre um elogio incondicional da memória e a condenação total do esquecimento. Segundo ele, a memória é seletiva, na medida em que é necessário perceber o não dito. A partir do século XVIII, principalmente na Europa, na ocasião da passagem da tradição para a modernidade, deixa-se de reverendar a memória (tradição), enfatizando o futuro. Observa-se, assim, um esgarçamento consensual de grande parte da cultura ocidental. A lacuna do passado torna-se uma preciosa ferramenta para instrumentalizar a história e sua crítica. O teórico aponta duas maneiras de ler o acontecimento recuperado pela memória: literalmente ou exemplarmente. No aspecto literal, identificam-se as causas e consequências de um ato, de modo que os personagens podem ser identificados e acusados, assim como a extensão destes atos em sua existência. A forma exemplar da memória, por sua vez, afirma a singularidade do evento, exemplificando uma categoria mais geral, e deste se serve como modelo para compreensão de outras situações. O autor defende a segunda posição, exemplar, pois esta é útil na elaboração da experiência traumática, quando é utilizada no tempo presente visando o futuro. A memória literal tende a ser paralisante, fazendo com que o sujeito viva sempre no passado, em detrimento do presente. Nesse sentido, qual seria o justo meio-termo, com relação ao peso da memória? (TODOROV, 2013)

Frans Krajcberg é um passageiro e um passador, aquele que não se detém a um determinado lugar ou objeto e que transmite o que sabe. Da mesma maneira como apreende o mundo através das imagens, como rastros de experiências e de

coisas passadas, ele se lança ao futuro, seja através de uma esperança ativa ou de seu grito/denúncia, transformando o real e construindo uma memória e um testemunho. O impacto das imagens ou a própria representação da barbárie do nazismo assemelham-se, de certo modo, às imagens das queimadas testemunhadas por Krajcberg no Mato Grosso. Por isso, as fotografias produzidas nesse estado brasileiro o conduzem a um posicionamento mais direto no plano ético e político.

Figura 36 – Fotografia [Sem título]



O início da queimada pelo homem, após a derrubada.
Fonte: (KRAJCBERG; VIAN-MANTOVANI, 2005, p. 24-25).

Figura 37 – Fotografia. Durante a queimada.



Fonte: (KRAJCBERG; VIAN-MANTOVANI, 2005, p. 6-7).

Figura 38 – Fotografia. O testemunho.



Fonte: (KRAJCBERG; VIAN-MANTOVANI, 2005, p. 122-123).

Podemos observar uma certa ambivalência nas imagens captadas pelo artista, pois revelam forças antagônicas, produzidas na presença da destruição provocada pelo desmatamento e pela queimada. São imagens que expõem uma vasta gama de planos e temporalidades. Num primeiro momento, o artista nos conduz a ver a destruição como um imperativo categórico, como se dissesse “olhe o que não podemos continuar a fazer”. Por outro lado, essas imagens nos remetem à possibilidade de um renascimento, como se a vida pulsasse mesmo diante da catástrofe. Muitas das vezes estes detalhes são brotos de flores e raízes, flores vivas e singulares, que traduzem uma forma de nascimento e beleza, mas que nos conduzem, também, a uma sensação de estranhamento, sintetizando, assim, lado a lado, essas dimensões antagônicas e complementares.

4.4 A escrita da matéria

Percebemos, na obra de Frans Krajcberg, um impulso criativo que se lança à ação de descobrir, ver e mostrar, dando visibilidade a uma vasta gama de elementos que passam incógnitos e, ao mesmo tempo, exhibe a ação de destruição perpetrada pelo homem. Podemos observar uma dimensão romântica e messiânica quando o artista se coloca no papel de um viajante que sai em busca de novos territórios desconhecidos e que se coloca a missão de salvação e testemunho.

Mesmo com as transformações de seu trabalho ao longo dos últimos 50 anos, podemos detectar elementos que se repetem. A utilização de determinadas cores, que brotam da terra ou são geradas pela ação do homem, apontam para essa repetição. O preto do carvão da madeira calcinada ou do betume, que utiliza para passar na superfície de suas esculturas; o branco da tabatinga e da superfície do papel japonês; assim como uma vasta gama de cores quentes representada por diferentes tonalidades de óxido de ferro: vermelho, ocre e amarelos, descobertos e coletados nas montanhas de Minas Gerais. O vermelho extraído das terras dessas montanhas aponta para um teor dramático ligado à cor da carne e do sangue. Um vermelho que atualmente sangra das barragens e polui os nossos rios e mares.

Se até o início dos anos 1970 seus trabalhos ligam-se diretamente ao lugar, como Cata Branca (Minas Gerais), Juruena (Mato Grosso), Rio Negro (Amazônia) e Nova Viçosa (Bahia), a partir dos anos 1980 sua escultura passa a ser produzida

com elementos de diferentes lugares do Brasil, num embaralhamento dos elementos selecionados de diversos lugares. Montagens, moldagens e *assemblages* constituídas por superfícies em relevos, planos bidimensionais e estruturas tridimensionais verticais recobertas por diferentes texturas e tratadas com fogo, pátinas e pinturas, sendo estas associadas e provenientes de diversos lugares com os quais manteve uma forte vinculação, ou que foram selecionadas anteriormente. Sua obra produz uma torção ancorada nessa diversidade de elementos, constituídos por diferentes grupos de matéria vegetal. Observamos uma acumulação desses elementos em galpões, onde estão dispostos em grupos de determinadas formas e fisiologia.

Um dos processos que o artista utiliza é queimar a madeira com um maçarico, aplicar uma substância asfáltica e recobri-la com uma mistura de cola e pigmentos naturais (têmpera). Este processo, de certa forma, imita o processo destrutivo testemunhado pelo artista, mas é também uma técnica para selar a madeira por meio da carbonização da superfície externa, que preserva o material. Um método tradicional de conservação da madeira utilizado pela cultura japonesa.

Ao reescrever uma história pela memória de seu próprio testemunho, transformando o sentido dos restos e das sobras da natureza em obra de arte, Frans Krajcberg dá a palavra a essas criaturas, que voltam das trincheiras como vencidos. Suas esculturas de grande porte apresentam estruturas monolíticas e verticais, formas retorcidas que expõem uma dimensão barroca em sua gênese, uma dimensão alegórica, que alude à própria finitude do homem. As árvores/esculturas se tornam testemunhas da destruição, clamando por justiça.

Krajcberg não se detém diante dos escombros e das ruínas. Ele segue em frente, com seu método de conhecimento e criação, que se dá através de um dispositivo de viagem para tentar resolver um certo enigma. Sim, um enigma chamado Natureza. É esse o nome dado a seu barco, que lhe acompanhou por muitos anos em suas buscas por materiais escultóricos no manguezal e em seus mergulhos e pescarias.

Figura 39 – Slide encontrado em 2005.



Nova Viçosa, Bahia, década de 1970.
Fonte: (FAINGUELERNT, 2005b).

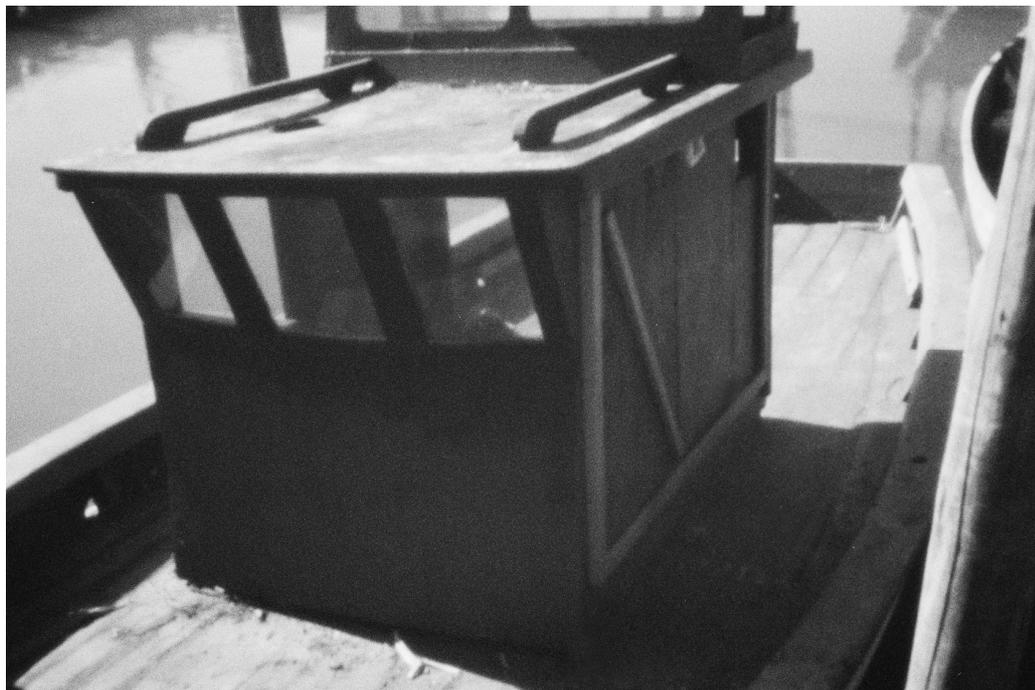
Figura 40 – Slide encontrado em 2005.



Nova Viçosa, Bahia, década de 1980.
Fonte: (FAINGUELERNT, 2005b).

Durante a pesquisa de campo realizada no sítio Nature em 2016, estive junto ao barco Natureza, que estava parado e ancorado junto à pequena casa que serviu ao artista como meio de contato com a civilização, desde sua chegada em Nova Viçosa. Eu estava acompanhado de um de seus assistentes e da cineasta Ana Costa Ribeiro. Essa pequena casa está situada às margens do Rio Peruípe, no centro de Nova Viçosa, a alguns quilômetros do sítio Nature. É uma casa pequena, composta com uma cozinha americana, que lhe serviu por muito tempo de escritório/dormitório e base de comunicação, pois ali existia um telefone. É nestas margens que podemos observar o que restou de uma economia extrativista que dá sinais de seu esgotamento, seja pela poluição das águas ou pelo desequilíbrio de uma pesca predatória. Uma cidade que outrora foi uma aldeia indígena.

Figura 41 – Fotografia do barco de Krajcberg ancorado. Pinhole, Mauro Fainguelernt, 2016.



Fonte: (FAINGUELERNT, 2016).

No mesmo dia dessa visita, uma embarcação nos conduziu ao manguezal com o intuito de conhecer o ecossistema que tanto inspirou e alimentou a obra de Krajcberg. O pescador e construtor de barcos, Lourencio dos Santos Costa, que nos acompanhou, falou sobre a importância daquele sistema, nos ensinando como o manguezal se reproduz – através de um brotação vegetal em forma vertical, que ao

cair de sua árvore-mãe se fixa na lama, dando origem a uma outra árvore. Ele demonstrava conhecer a importância do manguezal como um lugar de procriação e equilíbrio das espécies, como os crustáceos e os peixes. Depois de meia hora no barco, margeamos o imponente manguezal, uma imensa estrutura de caules e raízes que parecem constituir uma estrutura complexa e defensiva, análoga a uma legião romana, como um exército acampado, composto por muitos soldados. Sua forma alude à verticalidade de corpos, que ao mesmo tempo, são sustentados por pernas e mãos que criam um equilíbrio insólito. É difícil não comparar personagens mitológicos com essas árvores dos manguezais, como se fossem as árvores ganhando vida e movimento. Krajcberg conseguia enxergar este movimento, um movimento ligado à própria estrutura viva que permeia o mangue. Este manancial de formas e estruturas foi transformado pelo artista em esculturas. Essas estruturas se fazem presentes como forças arcaicas e desconhecidas, das quais só podemos conhecer uma pequena parte através de sua superfície. De certo modo, essa forma desenvolvida na natureza é um exemplo de adaptação de um poderoso sistema radicular. Suas raízes tornam-se expostas, constituindo um emaranhado de ramificações que se estendem por grandes áreas que margeiam o Rio Peruípe, raízes com as quais Frans Krajcberg construiu grande parte de suas obras.

Figura 42 – Slide encontrado em 2005.



Manguezal de Nova Viçosa, Bahia, década de 1980.
Fonte: (FAINGUELERNT, 2005b).

Um complexo campo de formas, que interagem e que são moldadas através da diversidade da vida no planeta e que passam a constituir-se como consciência e memória do espaço. Memória de uma aldeia, de um burgo, de uma cidade, do planeta ou até mesmo a de um exército. Elementos que perfazem tanto a memória coletiva como a individual. Carl Einstein e Aby Warburg foram precursores na compreensão da imagem e do tecido cultural, com suas ramificações anacrônicas. Nunca existiu uma sem a outra. Uma memória que é construída pelo ato criativo e que se espalha como sementes ao vento ou galhos que recaem no interior do manguezal. Através do ato de erigir, de colocar de pé um tronco, uma haste de uma bandeira. Sim, o homem cria monumentos, desde a tenra idade, construindo castelos e vulcões na areia da praia, monumentos que são reatualizados enquanto experiência de criação e destruição. Não seria a verticalidade um ato inaugural de se colocar de pé? O homem coloca os objetos, as arquiteturas e as cidades dessa forma. A dimensão da busca pela verticalidade pode ser observada na aprendizagem da criança que se ergue sobre os dois pés, empilha cartas de um baralho até o momento em que elas não mais se sustentam e caem ao chão. Nossa sociedade ocidental constrói monumentos que, de certa forma, expressam essa ambiguidade e contradição, seja em formatos verticais, horizontais ou espiralados. Monumentos e lugares de memória que, no momento seguinte, tornam-se esquecimento (DEBARY, 2017a). Se Krajcberg percorre horizontalmente o território brasileiro, ele ergue na verticalidade elementos antes caídos, marcos e vestígios de sua própria memória, que se reconfigura através de sua percepção e criação. A um real fugidio é preciso lutar mesmo na adversidade.

Figura 43 – Fotografia Pinhole feita no interior do barco às margens do manguezal de Nova Viçosa, Bahia. Mauro Fainguernt, 2016.



Fonte: (FAINGUELERNT, 2016).

Figura 44 – Fotografia Pinhole feita no interior do barco às margens do manguezal de Nova Viçosa, Bahia. Mauro Fainguernt, 2016.



Fonte: (FAINGUELERNT, 2016).

De certo modo as esculturas de Krajcberg trazem o peso dos que tombaram em batalha, mas paradoxalmente carregam a esperança de salvação. Estes elementos serão problematizados nas teses sobre o conceito da história de Walter Benjamin. Uma esperança que se mobiliza em forma de revolta e posicionamento ético. Frederico Morais (2000) indaga-se como conciliar tanta beleza e destruição, como agir diante da consciência da destruição que é marca de nossa existência, que assinala nossa finitude através de nossa passagem no espaço e no tempo. O que podemos fazer e como agir diante da beleza e da catástrofe que a obra de Frans Krajcberg nos conduz? Podemos sentir, compreender e ver através dos acontecimentos, dos objetos, das paisagens e das narrativas. Estes diversos suportes colaboram para o surgimento de uma consciência e memória, que se constituem enquanto uma busca pela verdade de um tempo vindouro, por uma força messiânica que busca defender os vencidos. Nesse caso, os vencidos somos todos nós, que de certa forma corremos o risco de perder o direito de viver no nosso paraíso possível: o planeta Terra.

Krajcberg deixou todo o seu patrimônio ao governo baiano, no intuito de preservar sua obra e sua mensagem de luta pelo meio ambiente. O sítio Nature, composto por uma complexa rede de edificações, foi construído pelo artista ao longo dos últimos 40 anos, para abrigar um futuro museu, com sua casa-árvore e seu ateliê, seus galpões de trabalho, três ossadas das baleias jubarte, todo o arquivo fotográfico e centenas de obras tridimensionais remanescentes. Muito de seus amigos tentaram dissuadi-lo de sua decisão de doar ao governo, provavelmente na desconfiança de como este importante patrimônio cultural seria cuidado e preservado pelas autoridades responsáveis.

A utilização de uma vasta gama de vestígios selecionados pelo artista na natureza encontra no procedimento de montagem um grande aliado, feito através da combinação de diferentes elementos e que constituem a força geradora do próprio objeto de arte. Um objeto artístico que mantém relações de diálogo com a própria história da arte e com o tempo presente. Dessa forma, o objeto artístico traz a memória de seu criador e o contexto histórico no qual o mesmo esteve inserido. O objeto de arte carrega essas marcas deixadas pelo processo de sua constituição. Nos trabalhos de Frans Krajcberg, este aspecto é de extrema força e tensão, pois a natureza é incorporada em sua obra a partir de diferentes matérias e processos, que

carregam a ação do tempo e de elementos que já estão postos no espaço sem a interferência humana. Ao selecionar um objeto da natureza, este passa a ter a marca do homem.

Frans Krajcberg assina seu trabalho com uma técnica bastante peculiar, esquentando um ferro forjado e moldado com as letras iniciais de seu nome, FK, como uma marca, em que a primeira letra de Frans funde-se à primeira letra de Krajcberg, para depois pressionar o ferro incandescente sobre o corpo de seu trabalho.

Dessa forma, o artista deixa sua marca estampada na madeira com o auxílio do fogo. O elemento fogo permeia grande parte de sua obra e memória, até mesmo por sua lembrança da Segunda Guerra Mundial. Alguns desenhos desse período retratam a entrada dos judeus nos campos de concentração e extermínio. A solução final era um plano de aniquilamento de todos os direitos e da humanidade dos sujeitos, que culminava no processo de assassinato coletivo nas câmaras de gás e no apagamento dos restos mortais nos fornos crematórios dos campos de concentração. Ao chegar nos *lager* (campos de extermínio), os deportados eram marcados com números.

O fogo que queima, cria e destrói permaneceria como parte do processo de construção da obra de Krajcberg, pois o artista se depara com o poder de destruição desse elemento ao acompanhar e testemunhar diversos desmatamentos e queimadas de florestas no Paraná, no Mato Grosso e na Amazônia. A destruição e o fogo tornam-se elementos e processos que moldam a madeira e são partes integrantes de suas esculturas. Seu testemunho da floresta queimada é análogo à destruição ocorrida durante a Segunda Guerra Mundial. Ele se mistura ao fogo, cria com ele e sente-se queimado por ele. Essa multiplicidade de formas e conteúdos, observados na natureza e ressignificados pela obra de Frans Krajcberg, sinaliza uma condição de pertencimento e de estranhamento, uma vez que seu processo de construção liga-se à própria destruição. O domínio do fogo foi um marco e possibilitou a memória de muitas coisas. Sua labareda foi usada para cozinhar e forjar diferentes artefatos, desde as primeiras panelas de cerâmica, assim como diferentes tipos de armamento.

O fogo transforma e cria possibilidades de sobrevivência, é um elemento que possibilita a criação, mas é o mesmo fogo que consome e destrói a floresta. Sendo

um homem marcado por esse elemento, Krajcberg foi, também, testemunha das grandes transformações e catástrofes do progresso. Sua obra se defronta com a dimensão do exílio e do estrangeiro, condições que se relacionam à distância do objeto percebido.

Por que precisamos de um olhar estranho, de um estrangeiro para tomar consciência do mundo e das coisas? O estranho é a possibilidade de se inscrever algo de novo, da produção de sentido que se liga a uma aproximação com o que não é compreendido, nem conhecido. O olhar estrangeiro liga-se a uma materialidade encontrada em abundância em estado metamórfico, na medida em que Krajcberg, em seu processo criativo, encontra uma natureza em estado bruto e uma outra natureza, transformada pela destruição e pelo tempo. Uma natureza que se torna grande manancial de possibilidades a serem exploradas.

Dessa forma, podemos relacionar o processo de criação e transmissão da cultura, expresso pela criação escultórica de Krajcberg, ao conceito benjaminiano, que, como exposto anteriormente, visibiliza a unidade contraditória entre cultura e barbárie. O elemento vencido, para Krajcberg, é a natureza tombada pelo progresso. É este o seu posicionamento ético alinhado em defesa da natureza brasileira, considerando os territórios que abrigam o verdadeiro homem brasileiro: os índios, os nativos, os povos da floresta.

Retomo agora a tese VII de Benjamin, quando ele propõe que a transmissão da cultura pelo materialista histórico deve ser através do ato de “escovar a história a contrapelo”. Nesta operação, o filósofo questiona o método historicista estabelecido pela empatia com os vencedores, apresentando uma alternativa que urge em apropriar-se de uma verdadeira imagem do passado. Benjamin nos propõe uma nova maneira de se pensar a história e a memória, opondo-se ao método historicista e positivista que predominava em sua época. Exibindo uma suposta neutralidade, tende a abrir mão de uma reflexão crítica dos fatos históricos, realizando uma pesquisa que condiz com as leis da acumulação capitalista e da lógica do progresso. Quando os fatos históricos, dos grandiosos aos simples, são colocados como consequências naturais das vitórias dos mais fortes, aos fracassados ou aos vencidos não é permitida a oportunidade de refazer e de recontar a história nos termos de suas próprias versões (GAGNEBIN, 1982, p. 58-59), escovando-se, assim, a história a contrapelo.

Como também observa o filósofo George Didi-Huberman no livro *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*:

Desta maneira os fatos do passado não são coisas inertes a serem encontradas, isoladas, em seguida apreendidas numa narrativa casual, o que Benjamin considera como um mito epistemológico. Eles se tornam coisas dialéticas, coisas em movimento: aquilo que, lá do passado, vem nos surpreender como uma tarefa de recordação. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16).

Através de uma operação arqueológica, o historiador deve conferir valor às pequenas coisas, tornando-se como um catador de trapos – um *chiffonier* – que representam pequenas memórias. Para Didi-Huberman, a grande “revolução copérnica” benjaminiana da história desloca o fato histórico do passado como algo objetivo para um “fato de memória, isto é, como fato em movimento, fato psíquico e material” (2015, p. 116).

A reflexão benjaminiana sobre a crítica materialista da literatura conduz a uma dupla relação de sentido sobre a história, primeiramente, como fatos e eventos do passado, mas também ilumina como a mesma história é escrita (GAGNEBIN, 1982). Dessa forma, a análise de Benjamin nos conduz a um dos cerne da memória: sua transmissibilidade. Não há como separar o fato histórico de sua memória. Uma memória que se estabelece enquanto canal de transmissão e existe como algo móvel, mutante e aberto, e, ao mesmo tempo, como uma estrutura de sustentação, que carrega o sentido de algo construído, mas que pode desmoronar a qualquer momento.

O que podemos observar a partir deste paradigma da construção/transmissão da memória sobre a obra de Frans Krajcberg? A imagem que produzimos sobre as coisas pode estar diretamente ligada à nossa presença, mas mesmo assim carregamos imagens ligadas a terceiros. O conceito de memória coletiva, estabelecido por Maurice Halbwachs²³, em 1919, trouxe grande contribuição à reflexão crítica sobre a memória. A relação entre a memória individual e o grupo social liga-se ao pensamento de Émile Durkheim, fundador da Escola Sociológica Francesa. Os conceitos de quadros sociais da memória e memória coletiva consagram a relação entre a memória individual e sua relação com o grupo social. Para Halbwachs, nunca estamos sós. Mesmo em situações nas quais nos

²³ Maurice Halbwachs nasceu em 11 de março de 1877, em Reims, e morreu em 16 de maio de 1945, em Buchenwald. Foi um sociólogo francês da escola durkheimiana.

encontramos sozinhos, carregamos experiências, relatos e memórias de outras pessoas, assim como os conceitos são apropriados e ressignificados em outros contextos. Tecer relações de proximidade com pessoas que trabalharam com Krajcberg nos permite acessar camadas de memórias e pontos de vistas não oficiais. Observamos a repetição que é produzida por diversos agentes da transmissão cultural, seja por meio de relatos, documentos ou filmes. Este processo de repetição é transformado gradualmente e incide sobre a memória construída em torno de sua obra. Para penetrarmos em novas camadas precisamos escavar relações possíveis nas quais esta obra incide. Algumas camadas já consagradas por uma memória instituída (oficial) corroboram para sua cristalização. Se há uma camada já sedimentada, a memória trazida por ela torna-se uma memória aceita e oficial, mas ela é constantemente abalada, com a instauração de um de jogo desempenhado por várias forças constantemente escritas e reinscritas. Observamos a disputa de forças que interagem na configuração, emergência e transmissão da memória. Pensamos ser uma das condições pertinentes à memória o seu campo de disputa e o jogo, como uma forma complexa de forças, que se institui a partir de diferentes processos de adição, subtração, tensão e distensão, bem como rememoração, esquecimento, apagamento e silenciamento.

A relação do jogo e da disputa é problematizada na imagem alegórica do tabuleiro de xadrez, pensada por Benjamin, em sua primeira tese do texto *Sobre o conceito da História*. Ele afirma a possibilidade de vitória do materialismo histórico, na disputa de xadrez, a partir de sua cumplicidade com a teologia. A teologia seria necessária ao materialismo histórico para vencer seus oponentes, exemplificados por forças reacionárias e pelo positivismo histórico presentes naquele período (BENJAMIN, 2011b, p. 222), Dessa forma, Benjamin estabelece um campo complexo, no qual a memória se atualiza por forças emergentes, que buscam a salvação.

Essa dimensão teológica possui laços com a tradição judaica, enquanto uma teologia que se detém no acontecimento. Dentro dessa tradição, os preceitos de estudo sobre a Torá apontam para a propriedade das narrativas, no que tange à possibilidade de rememoração e de novas interpretações dos fatos do passado. Estas narrativas estão conectadas a um saber calcado na experiência coletiva. São textos escritos por várias mãos e gerações, de modo que o próprio estudo do livro

sagrado aponta para a dimensão de continuidade da tradição movente, através de sua possibilidade de rememoração. Uma rememoração em que a comunidade se lança ao futuro pela dimensão messiânica enquanto possibilidade de redenção, levada a cabo pelas forças libertadoras e revolucionárias nesse outro tempo. A própria leitura das narrativas, fruto da criação coletiva e embasada na experiência, liga-se ao presente a partir de sua abertura interpretativa, o que, de certo modo, nos faz compreender a narrativa enquanto objeto relacionado à tradição comunitária, à experiência e à sua transmissão. Da mesma maneira, Krajcberg alimenta sua ação e produção artística de modo ativo e permeado por uma qualidade messiânica, uma possibilidade de redimir o mundo. Para isso, lança mão de mostrar a natureza e sua destruição – destruição/barbárie, que se aproxima da própria condição humana e de sua cultura.

Benjamin aborda a cultura em suas diferentes manifestações artísticas para sua construção metodológica, em diálogo com a arte de seu tempo e, de certo modo, com as camadas temporais adjacentes e submersas a qualquer forma de cultura. Segundo Jeanne Marie Gagnebin:

Escrever a história dos vencidos exige aquisição de uma memória que não consta nos livros de história oficial. É por esse motivo que a filosofia da História de Benjamin inclui uma teoria da memória e da experiência, no sentido forte do termo (em alemão: *Erfahrung*), em oposição à experiência vivida individualmente (*Erlebnis*). (...) Tal conceito de experiência (*Erfahrung*) tem, na teoria benjaminiana, uma origem literária: é tomado à procura proustiana e ao modelo da narração (GAGNEBIN, 1982, p. 67).

Dessa forma, o encontro com os antigos assistentes que conviveram com Frans Krajcberg se faz necessário para dar voz a partes que tiveram grande influência em sua obra, o que também estabelece uma temporalidade singular envolvida no processo de trabalho do artista. Um trabalho que tinha como objetivo a produção, criação, manutenção e venda de suas obras, mas que era constantemente influenciado pelas pessoas que o ajudavam, sejam estes pedreiros, pescadores ou marceneiros. Nesse processo e forma de trabalho, Krajcberg constrói e troca experiências com as pessoas envolvidas. Numa intensa troca de experiências, o mestre/artista ensinava e aprendia junto aos discípulos. Adunca, Manoel Nunes da Silva, um dos seus antigos assistentes, ao ser perguntado sobre o que ele havia aprendido com Krajcberg, responde: “eu aprendi a ler”. Ler através das palavras e dos desenhos, pois durante as viagens de Krajcberg a Paris, seus

assistentes trabalhavam em seus projetos, que haviam sido esboçados e deixados para serem executados.

CAPÍTULO 5 – SUPORTES DA MEMÓRIA

5.1 Entre o museu e os objetos

5.1.1 Soco no estômago: o Museu do Quai Branly

Já na saída do metrô, avistamos vendedores de *souvenir* de origem africana. Negros oriundos de vários países do continente africano, provavelmente de antigas colônias francesas. Eles são como camelôs que vendem essencialmente réplicas da torre Eiffel em tamanho reduzido. Perco-me no quarteirão e reencontro meu caminho agora, com a ajuda do aplicativo no aparelho celular, entre muitas pessoas que se dirigem à torre Eiffel. Numa área de jardim, me deparo com um jovem vendedor de réplicas da aludida torre e, desta vez, me detenho para conversar com ele. Descubro que ele é do Senegal. Quando digo que sou brasileiro, fala o nome do jogador Felipe Coutinho, da seleção de futebol. Estávamos na época da Copa do Mundo na França. Pergunto se posso fazer uma foto sua com a Torre Eiffel. Posteriormente, o que me chama a atenção, ao ver suas fotos, é sua fisionomia que permanece inalterada em todas elas. Em todas as imagens ele se mantém com o mesmo olhar, todos estão muito semelhantes. E, é claro, a torre Eiffel em sua mão e a verdadeira Torre Eiffel ao fundo da imagem. Um objeto esperando ser transportado para outro continente, ou talvez comprado por outro *réfugié* ou *migrant*, para ser colocado em cima de sua futura geladeira. Por que nós humanos precisamos dos objetos? Como o objeto pode se constituir como testemunha e depósito de sentido? Esta pequena escultura da Torre Eiffel evoca e representa a força de uma nação. Um objeto miniaturizado a partir de sua réplica. Ao fundo, a torre ergue-se imponente sobre toda a cidade, constituindo-se como um grande totem vertical, como um marco no espaço, evocando uma possível memória a ser transportada para outros territórios. Entretanto, não vejo ninguém comprando nada. Talvez porque estes mesmos vendedores sejam invisíveis; quase ninguém os olha.

Figura 45 – Memórias exiladas. Fotografia digital. Mauro Fainguelernt. Paris, 2018.



Fonte: (FAINGUELERNT, 2018).

Fiquei com a sensação de que aquele vendedor poderia vender algo diferente, ou pelo menos mostrar outra memória, a partir de outro objeto. Pensei em lhe propor que vendesse outros objetos, com alguma conexão com a sua própria memória ou de seu país de origem, o Senegal. Poderia ser um mapa ou um desenho feito a carvão. Ele agora, *migrant* ou *réfugié*, membro dos confins do antigo Império Francês. Qual seria a memória dele do Senegal? Que objeto ele poderia estar segurando, se não fosse esta estátua da Torre Eiffel? E de que forma esta memória/objeto coloniza o homem?

A torre Eiffel nos faz sentir como as formigas devem se sentir perto de nós. Ela deve ter sido projetada e construída para alguma feira universal. Um totem invertido para captar e conquistar o mundo. Talvez tivesse um uso pragmático, servindo de antena ou algo do gênero, ou até mesmo de para-raio. Perto dali, estava

meu objetivo, o Museu Quai Branly. Conheci Gilles Andre, na conexão aérea vinda de Casa Blanca, da Air Marrocos. Segundo ele, estudou etnologia quando jovem, e hoje trabalha com inteligência artificial. Durante o voo, me passou algumas dicas para visitar em Paris, mencionando o Museu Quai Branly como um lugar que eu deveria conhecer. Pois ele hoje abriga o antigo acervo do Musée de l'Homme e o acervo do Musée Trocadéro.

Ao entrar no Museu, percorremos e subimos uma grande passarela, em cujo chão projetam-se palavras de diversas línguas e lugares. Já na rampa de subida, começamos a perceber que estamos rodeando uma imensa reserva técnica, ficando subentendido que o que está exposto é apenas uma pequena fração dos artefatos e objetos que o museu possui em seu acervo.

Deve haver outras reservas como esta e é impossível prever a extensão do que se esconde dentro deste *bunker* no museu. O museu ergue-se a partir desta reserva adormecida, como uma lápide funerária. São objetos guardados e dispostos para serem esquecidos.

Figura 46 – Reserva técnica. Fotografia digital. Mauro Fainguelernt. Paris, 2018.



Fonte: (FAINGUELERNT, 2018).

O soco no estômago é brutal; os objetos expostos nas belas vitrines do museu causam um forte impacto, trazendo à tona uma avalanche de imagens de outras civilizações. Povos e culturas apagados pelo tempo e pela barbárie da violência e destruição, imposta pelo projeto colonialista. O testemunho e os vestígios de diversas culturas abraçam a superfície destes artefatos. De certa maneira, estes objetos podem ser considerados como extensões do corpo humano. Uma extensão que assume diferentes formas, conteúdos e funções. São máscaras, adornos, esculturas, barcos, instrumentos de grande intimidade. É difícil listar este grande número de peças. São objetos que, de certa forma, foram exilados; objetos deslocados e retirados de seu contexto original. Somos levados a crer que são exilados por natureza, ou seja, que eles não estiveram envolvidos em conflitos violentos para chegarem até lá. Sim, grande parte deles está silenciada por esta estrutura museal. Poucos podem nos dizer como chegaram naquelas vitrines. Somos conduzidos a pensar que aquele local, aquelas vitrines, são uma forma de proteção para aqueles objetos. Esquecemos ou simplesmente ignoramos o atravessamento pelo qual as culturas ali presentes foram submetidas através da ciência ocidental, exemplificada por seus antropólogos, etnólogos e artistas que participaram de expedições científicas e artísticas do projeto colonialista francês. Agentes de uma cultura “erudita e superior” que, de certo modo, constituiu-se como instrumento de dominação e domesticação do mundo.

Podemos pensar numa alteração de forma e função imediata destes objetos, que se tornaram órfãos e exilados de seus corpos originais. As grandes nações europeias, em seus projetos de expansão colonialista, selecionaram e catalogaram estes objetos através de diversas estratégias. Agrupar, escrever, registrar e colecionar, ações que tinham como objetivo, muitas vezes, a afirmação de um poder, a comprovação de uma suposta superioridade; citando também as ações diretas perpetradas com a finalidade de colonizar e conquistar. Neste caso, os objetos tornam-se *decapitados* de seus contextos e culturas, como as cabeças dos condenados e opositores do regime, cortadas em praça pública. Sim, no Museu Quai Branly, podemos ver cabeças cortadas do mundo todo.

Comecei a percorrer o museu sem obedecer a um planejamento. Este caminho alternativo me levou a um imenso labirinto, coberto por paredes arredondadas, que tinham um cheiro e textura diferentes. O que seria? Percebi, pela

textura, cheiro e coloração das paredes, o couro. Elas me remeteram à poltrona de couro clássica do *taller* de psicanálise de minha mãe.

Há muitos anos, ainda jovem, trabalhei na produção de cenários para programas de televisão de um grande conglomerado de comunicação do Brasil. Trabalhávamos em função de uma extensa programação de gravações; e muitas vezes tínhamos que varar a madrugada e trabalhar os domingos para dar conta de tudo. Sim, é preciso dizer que ganhávamos horas extras. Um dos meus colegas, Gilberto, pintor de arte, certo dia escreveu sobre uma das mesas: “Chega de Espoliação”. Fiquei com aquela última palavra na cabeça, que desconhecia o significado. Depois recorri ao dicionário filológico e descobri uma das possíveis origens e significado da palavra “espolar”: ato de tirar o couro. E a imagem de um corpo sem couro ou pele nos remete às formas mais cruéis de assassinato humano e animal, seja com a função de infringir a dor ou por sobrevivência, no que diz respeito à preparação do alimento como uma das etapas indispensáveis para o preparativo do consumo da carne.

Não por acaso, comecei meu percurso através dos objetos oriundos das Américas. A coleção exposta possui um rigor estético impressionante. Mas o que seria este rigor/valor estético? É difícil colocar em palavras. Mas podemos conjecturar que essa seleção demonstra que grande parte destes objetos passou por inúmeras mãos. Integram agora uma grande vitrine da “cultura primeira” do homem. São diferentes coleções que possivelmente foram sendo engolidas por outras maiores. Durante esse processo, alguns objetos são descartados e colocados na reserva técnica. Outros continuam em exposição. Elas fazem parte de inúmeras seleções que têm diferentes percursos. Objetos encontrados, colecionados, comprados ou mesmo saqueados. Carregam uma grande carga de energia e pertencimento, sendo que muitos deles já foram utilizados em diferentes culturas e rituais.

No museu, estes objetos pairam no ar. A própria disposição museográfica coloca estes artefatos sobre um fundo preto; ou mesmo levantados através de dispositivos transparentes. Uma expografia que nos remete aos objetos sem chão, destituídos de seus usuários, de sua origem e de seu pertencimento. São como despojos de guerra; objetos em diferentes camadas, escavadas em diferentes continentes, sejam em suas superfícies ou em sua profundidade. Neste caso, o

conjunto de objetos do museu é anônimo e exilado. Seus povos e criadores são lembrados a partir de um conjunto explicativo, de usos e funções genéricos. Durante esta minha primeira visita ao museu, percebi que nas salas de exposições itinerantes, havia um projeto bastante interessante, que dava visibilidade à inserção das culturas ditas primitivas na metrópole. Ou seja, durante o processo de colonização, um grande esforço era feito pela cultura dominante para a naturalização da violência imposta aos territórios e culturas subalternos. Nas salas superiores, que tinham como acesso somente uma escada, podia-se observar a formulação expositiva pensada, autorreflexiva, que expõe as feridas ainda não cicatrizadas da barbárie cultural que nos é tão próxima. Uma barbárie que transgride a moral iluminista e humanista do projeto revolucionário francês.

No ano de 2005, organizei uma exposição de meus alunos, oriundos de um projeto de inclusão social, no qual trabalhava através da arte. A exposição foi no foyer do Teatro Carlos Gomes, no centro do Rio de Janeiro. Durante a inauguração da exposição, numa roda de conversa, um dos meus alunos de repente proferiu a seguinte frase: “Quer conhecer um ser humano? Dê poder a ele.” Fui pego de surpresa, demorei a perceber e a entender o que ele estava falando. Por que o homem, numa situação de poder, pode mudar? E o que este poder sobre os outros teria a ver com este museu que percorro agora? As paredes revestidas de couro indicam uma possibilidade de interpretação. Tirar o couro do outro para desnudá-lo inteiramente. Os objetos, assim como as próprias populações, perdem seu papel de protagonismo e passam a integrar um jogo vazio. O direito à palavra é retirado também através do deslocamento destas situações de poder. A palavra é lembrança e construção; mas pode ser usada no esquecimento e na alteração de um sentido justo. Como organizar internamente o outro dentro de si, em sua diferença e valor?

O corpo humano precisa da pele, assim como os animais precisam do couro para sobreviver. Ao desnudar os objetos de suas múltiplas funções, deslocamos o campo interpretativo para uma espécie de aprisionamento conceitual que carece de palavras e de sentidos para definição. Assim, a exposição do segundo andar tem, em sua apresentação, uma série de palavras que foram sendo arraigadas em nossa cultura ocidental colonialista. Uma ideologia que viria a corroborar com uma homogeneização conceitual e com um enquadramento moral das emoções e das sensibilidades de seus participantes.

As missões artísticas parecem ter integrado de diversas maneiras o projeto expansionista colonial ocidental. Os territórios a serem colonizados passam por um processo de desapropriação de sua própria cultura e a serem influenciados pela cultura dominante. No caso a cultura francesa, isso se deu através de uma política cultural que se estabeleceu pela figura de seus artistas, assim como através de uma forte propaganda institucionalizada no âmbito do que seja a arte e na formulação de políticas de educação. Educar, neste caso, é sinônimo de dominar ou de ensinar o outro a ser dominado. Uma educação que tem como um dos objetivos adestrar o olhar de seus próprios cidadãos sobre os outros povos, naturalizando o componente de violência que permanece oculto no processo de “educar”, assim como no processo de influenciar os povos das colônias.

Uma das duas salas da exposição itinerante levantava a questão da participação dos artistas nas missões. De certa maneira, mostravam como alguns artistas estavam engajados junto às expedições colonialistas. Muitos dos trabalhos expostos possuíam uma forte relação com a tradição da pintura impressionista, inclusive com a presença destoante de algumas gravuras de Gauguin; penso nele como um ponto destoante das figuras institucionalizadas.

A outra sala tinha como tema a propaganda institucionalizada, e se chamava *Magazine*. Ao entrar, observamos um painel com uma espécie de cardápio, no qual estão descritas algumas palavras que vão mudando de significado; que vão se enraizando no cotidiano, através de diversos mecanismos. O primeiro, histórias e personagens de *Magazine* ou *Musée*? Termos utilizados para definir uma série de revistas que trazem personagens caricatos, como o negro, o índio, os animais, o rinoceronte etc. Estes personagens seriam transformados em objetos de decoração e propaganda, assim como manipuláveis em forma de brinquedos. Brinquedos que, de um modo, expressam o mundo miniaturizado. Um filhote de rinoceronte empalhado é exemplar, assim como a vasta coleção de brinquedos. Não sei se os filhotes de rinocerontes eram brinquedos empalhados ou se eram utilizados vivos como forma de animais domesticados. O mundo da expansão colonialista será miniaturizado e incorporado de diversas maneiras, através das vastas coleções etnológicas e antropológicas que seriam transformadas, inicialmente, em gabinetes de curiosidades e, depois, nas coleções do antigo e extinto Musée de l’Homme de Paris. Walter Benjamin provavelmente esteve neste museu e compreendeu, por

intermédio destes despojos culturais, a dimensão catastrófica das ruínas, no que se refere ao que chamamos de progresso.

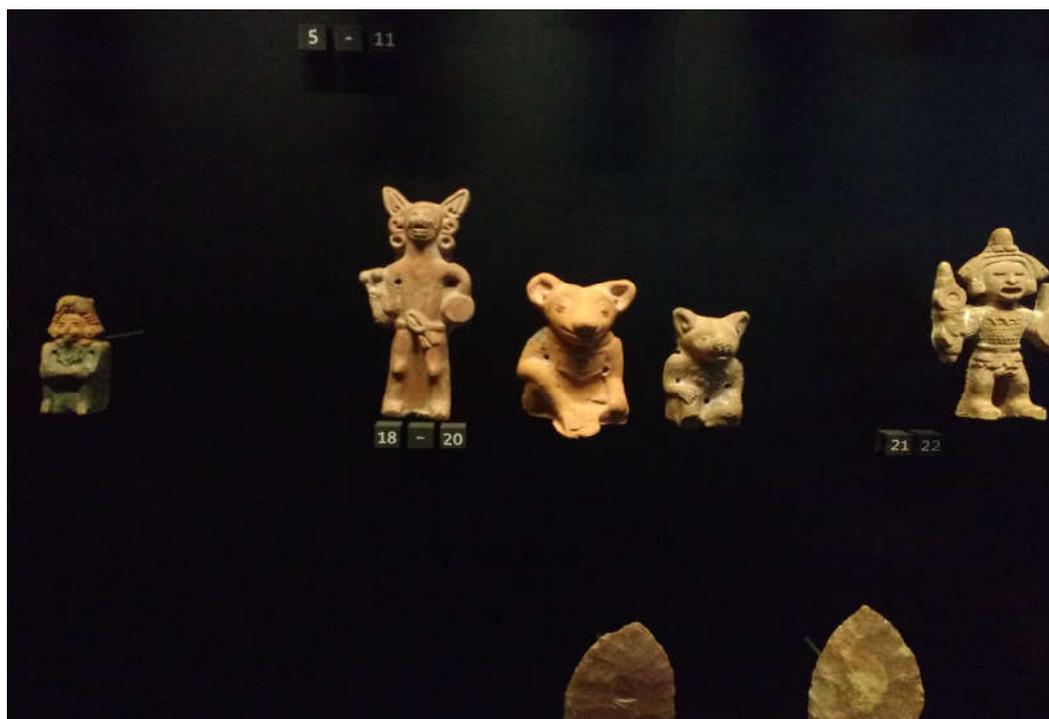
Sempre ouvi falar da coleção do Musée de l'Homme. Gostaria de saber o porquê da mudança do nome e em que contexto ela se deu. Coleção esta deslocada e incorporada pelo Museu Quain Branly, no ano de sua inauguração, em 2006. Segundo Ilana Goldstein, em seu artigo *Reflexões sobre a arte primitiva: O caso do Musée Branly*, a criação do Instituto de Etnologia na França, por iniciativa de Marcel Mauss, Lévy-Bruhl e Paul Rivet, coincide com o surgimento do movimento surrealista, encabeçado por André Breton, Michel Leiris e Raymond Queneau, no ano de 1925. Neste mesmo ano, George Bataille publicava na revista *Documents* textos de artistas e etnólogos, em conjunto. Goldstein enfatiza, ainda, a relação de proposições artísticas contemporâneas e o campo da antropologia. A relação da arte e a ciências dos homens ainda seria patente nas “missões” promovidas em diversos territórios ocupados pelo projeto colonialista francês. Só em uma delas, “A Dakar-Djibouti”, foram coletados milhares de artefatos. A primeira exposição de arte pré-colombiana na França ocorrera no Musée de Trocadéro, museu onde Pablo Picasso teria iniciado seus estudos sobre a arte africana. Observamos as transformações das instituições museológicas, associadas às aquisições e a diferentes projetos de organização do poder político.

Em 1935, mal haviam terminado as reformas no Trocadéro e Paul Rivet anunciou um novo projeto, ao mesmo tempo científico e político: construir um grande e moderno museu dedicado a celebrar a humanidade. O Musée de l'Homme, instalado no Palais de Chaillot e inaugurado em junho de 1938, iria abrigar sob seu teto os técnicos dos laboratórios do antigo Museu de História Natural e os pesquisadores do Instituto de Etnologia, ambos sediados na Sorbonne, até então (GOLDSTEIN, 2008, p. 287).

Interessante observar que o Museu de História Natural e o Instituto de Etnologia estavam conectados a uma instituição de ensino, responsável pela educação (Sorbonne) e, com a criação do Musée de l'Homme, a Sorbonne perde duas importantes ferramentas de pesquisa. O acervo do Musée Branly é fruto de esforços de pesquisadores, mas também é um monumento que sinaliza diferentes conflitos e transformações políticas associados à presença tátil dos artefatos e ao desaparecimento ou à própria morte das culturas primeiras. Tudo isto pode ser sentido como um componente que reverbera silenciosamente sob o couro que recobre suas paredes. Nas vitrines do Museu Quai Branly, percebemos que todas as

peças são de extrema complexidade estética. Descubro até mesmo a origem da criação mais famosa de Walt Disney. Sim, ele está lá! Uma pequena escultura de cerâmica, finamente elaborada pela cultura asteca. Ele está lá, diante de nossos olhos, o Mickey original, de todos os tempos, como num caldeirão de diversas camadas temporais. Algumas camadas homogêneas e outras heterogêneas. Nossos ancestrais parecem gritar a partir destes objetos.

Figura 47 – O Mickey original. Fotografia digital, Mauro Fainguelernt, Paris, 2018.



Fonte: (FAINGUELERNT, 2018).

Ao retornar a Paris, para a segunda pesquisa de campo sobre a trajetória de Krajcberg naquela cidade e para montar a exposição *L'attachement au vivant*, projeto proposto para o Musée d'Histoire de la Médecine, junto a Octave Debary, voltei ao Museu Quai Branly. Foi quando tive a oportunidade de conversar com uma das curadoras da coleção de arte africana. Ela me apresentou a coleção e comentou que, pela primeira vez, o presidente da França havia autorizado a repatriação de um conjunto de grandes esculturas para a África. Ainda em nossa conversa, ela me explicou as conexões do fluxo de escravos, provenientes de diferentes culturas africanas e de sua relação cultural com o Brasil. Novamente a dimensão da violência e destruição era observada no conjunto de obras daquele museu, através de objetos

de diferentes culturas africanas, que mantinham uma estreita conexão com a cultura afrodescendente brasileira. Junto às esculturas que seriam as primeiras a serem devolvidas aos seus legítimos donos, havia um trono de madeira, com quase um metro e meio de altura. Ela me disse, naquele momento, que este trono era semelhante, mas não tão antigo ao que estava no Museu Nacional do Rio de Janeiro. O trono de um rei africano que se perdeu para sempre no trágico incêndio que consumiu e destruiu a quase totalidade do acervo do Museu Nacional, na Quinta da Boa Vista.

5.1.2 Flávio de Carvalho: dos objetos

Diferentes expressões artísticas são postas em cena como agentes de transformação, como os movimentos de vanguarda que viriam a torcer a compreensão da arte, tanto pelo olhar e apreensão ancorados numa visão realista e mais “nítida”, ou por uma percepção menos visível, mais nebulosa, representada pelo impressionismo. Numa visão diversa da apresentada no tópico anterior, Flávio de Carvalho propõe um distanciamento necessário para que possamos construir um ponto de vista do objeto. Esta distância é análoga ao homem em “voo”, que se afasta de seu objeto e de sua época, a fim de ver com um olhar mais aguçado. Observamos que em seu livro, *Os ossos do mundo*, a noção de voo é empregada analogamente à possibilidade de acesso ao mundo. O homem precisa se afastar para poder perceber e compreender o tempo presente e o passado, ou através do espaço concreto, por uma viagem, ou de seu distanciamento interior, que permitem se discriminar de seu objeto. Ou seja, se estamos imersos num determinado ambiente ou se estamos contaminados pela situação, não conseguimos perceber ou dar conta do que estamos vendo ou vivendo. Esta busca, ancorada no distanciamento, é semelhante à de um arqueólogo. “O arqueólogo que examina uma época remota tem a visibilidade do homem em voo; é capaz de julgar porque enxerga ao mesmo tempo um grande número de acontecimentos”. (CARVALHO, 2014, p. 52). Desta forma, os acontecimentos do passado são mais visíveis e percebidos ao observador, do que um acontecimento que ele vive no presente. Estes elementos, dispostos em galerias, nos museus, nas coleções e castelos constituem-se como possibilidades de acessar uma memória, através destes

resíduos sobreviventes. Podemos relacionar esta ênfase dada aos objetos destes espaços por Flávio de Carvalho aos resíduos e aos vestígios coletados pelo trapeiro. Instituições que conservam coleções que são resultado de uma longa seleção e disputa. Em contrapartida, Walter Benjamin nos coloca diante dos fragmentos e dos pequenos detalhes que muitas vezes estão imperceptíveis.

Flávio de Carvalho enfatiza o papel libertador do objeto e da cultura, que teriam como possibilidade catalisar a compreensão do passado e das diversas civilizações do mundo, num movimento de voo e distanciamento, pelo qual é possível estabelecer novos sentidos com o passado, enxergar o mundo de uma maneira mais ampla. E esta ampliação tem ligação com as camadas profundas do inconsciente.

A atmosfera de um objeto são as “recordações” que o objeto oferece ao observador; estabelece-se uma ligação entre as camadas profundas do inconsciente; essas camadas profundas ressoam ao aspecto do objeto do observador, e ao aspecto do objeto (e surge na tona do consciente, não propriamente uma imagem, mas a sugestibilidade de uma recordação longínqua). (CARVALHO, 2014, p. 53).

Para enxergar é preciso se distanciar, a fim de romper com o véu constituído pelo cotidiano. Cotidiano do presente pelo qual o homem raramente tem condições de perceber e de ver, pois está imerso numa cegueira, propiciada pela imersão e acesso ao tempo atual. Para Carvalho, este afastamento é propiciado pela possibilidade de fruição do passado nas coleções e objetos de museu. O objeto, em sua passagem, carrega em si muitas memórias de temporalidades e processos. Se as esculturas de Krajcberg ou as pinturas citadas por Flavio de Carvalho se movimentam em sua passagem pelo espaço, sendo este um espaço que propicia uma saída do tumulto do tempo presente, este distanciamento é propulsor de uma temporalidade expandida.

“O homem vive no seu mundo, mas raramente se dá ao trabalho de examinar o mundo em que vive” (CARVALHO, 2014, p. 52). Para ele, os objetos tem importância, pois se mantém no espaço ao longo do tempo, constituindo-se como resíduos e como uma espécie de ativadores que tem valor e sugestibilidade. Estes mesmos resíduos seriam a única possibilidade de reconhecimento de um tempo próprio, que tenta responder de onde o ser humano saiu e para onde vai. Para Flávio de Carvalho, este reconhecimento é necessário para se atingir as forças cósmicas e as forças traumáticas que solicitam uma zona de contato e diálogo com

o inconsciente, assim como a relação com uma intuição poética do começo das coisas. O reconhecimento através de forças inconscientes sinaliza, de certo modo, para o campo das artes, que dialoga com sua formação acadêmica e artística. Nesse sentido, as formas carregariam certas dimensões que têm uma forte carga de sugestibilidade, e que vivem e pensam como todas as outras coisas (CARVALHO, 2014, p. 55). A morfologia dos resíduos é acessada através de uma natureza cosmogônica, onde a arte tem seu papel de catalisar as percepções, constituindo-se também como um campo de temporalidade anacrônico. Ou seja, destituída de uma temporalidade única e que se manifesta ao longo do tempo junto ao homem por suas forças inconscientes.

Todo o mundo objetivo e em particular os ossos do mundo, os resíduos ancestrais funcionam como condutores de “verdade” e conseqüentemente oferecem um poder terapêutico pouco compreendido hoje, devido ao infeliz e tacanho espírito científico do século (CARVALHO, 2014, p. 55).

A instauração de uma dimensão mágica parte do grande cemitério que representa o mundo dos objetos. Objetos que carregam certo fetichismo também. E que, de algum modo, cumprem com uma função de regenerar o homem, alegrando-o através da relação constituída junto aos objetos. Esta relação, provocada pelo objeto no homem, é uma via de duas mãos (CARVALHO, 2014).

Os objetos carregam uma dimensão temporal e memorial, por sua materialidade e sua produção. Produção esta que retrata processos construtivos que demandam um estado da técnica. Sua constituição cultural expressa relações socioculturais de determinadas épocas.

Podemos observar os catadores de objetos, em algumas feiras nas ruas da cidade do Rio de Janeiro. Venho acompanhando desde 2012 a feira localizada em São Cristóvão, que se realiza aos domingos pela manhã; e a feira da Praça Quinze, que se realiza aos sábados, desenvolvendo imagens fotográficas com o uso de câmeras digitais e analógicas. Em uma destas séries, que denomino *Objeto Sobrevivente*, busco retratar o objeto, as pessoas e as diversas relações envolvidas entre eles. A Feira de São Cristóvão se localiza na antiga feira dos nordestinos. Cabe aqui lembrar que a feira dos nordestinos, hoje localizada no interior do Pavilhão de São Cristóvão, era constituída por uma população deslocada da região Nordeste do Brasil. Atualmente, esta feira “paralela” que ainda acontece na rua, pode ser considerada como uma reminiscência de uma forma arcaica de mercado

de trocas, na qual os catadores de rua oferecem seus achados a uma diversa população. Muitos dos objetos levados à feira, expostos em barraquinhas ou simplesmente no chão da rua, são vendidos por preços módicos e podem até mesmo serem abandonados pelos catadores na calçada ao término da feira de domingo. Octave Debary, em seu livro intitulado *Antropologia dos Restos: da lixeira ao museu*, problematiza a requalificação dos objetos em diferentes espaços e tempos:

Os objetos de “ocasião” são, com frequência, colocados à venda durante um tempo social diferenciado. Para os “mercados de pulgas” ou os “venda de garagem”, o dia favorito é o domingo: os objetos à venda (re)pousam sobre a calçada ou nas bancas. Dia especial do tempo cristão, o domingo é historicamente o tempo do lazer, da suspensão do trabalho. Sob esse ponto de vista, os objetos são também “suspensão de seus valores de uso”, por vezes, próximos a suas perdas (DEBARY, 2017a, p.38).

Observamos diversos tipos de objetos, desde conjuntos de ferramentas, roupas, fotografias, brinquedos, entre outros. Esta diversidade de objetos e sua disposição espacial expressam a possibilidade de troca e ressignificação. Ressignificação e troca simbólica, na qual os objetos constituem-se como elementos relacionais. Grande parte dos catadores usa esta atividade como forma de sobrevivência. Os objetos sobrevivem ao tempo através destes homens e mulheres, que por sua vez sobrevivem com o auxílio destes mesmos objetos. Homens, mulheres e crianças misturados aos objetos, que, ao serem fotografados, tornam-se imagens. Muitos deles dispostos no chão da rua podem ser observados a partir de uma seleção. Percebemos agrupamentos dos mesmos por diferentes padrões construtivos e de diversidade de usos. Objetos que carregam memórias e exilados de suas moradas e contextos iniciais, reconfigurados por sua permanência no tempo e prontos para uma ressignificação. É possível ler através destes objetos e conectar-se com seus antigos donos que conviveram e os selecionaram durante sua vida. Os objetos são feitos para serem apreciados, usados e descartados. De certa forma, expressam uma relação de pertencimento ao espaço ao qual estão dispostos.

O resgate e a escolha feita pelos catadores dão uma nova vida a eles, criando elaboradas formas de exposição com a disposição na feira. Uma vez pertencentes a algumas pessoas, são novamente encontrados ou comprados por outras; que formam novas configurações de imagens e relações, na garimpagem a céu aberto, pela cidade do Rio de Janeiro. Se estes objetos, recolhidos por

catadores de vestígios e lixo, nos colocam a dimensão do descartado, é possível que se leia através deles. Ler a memória possível das coisas. Como ler aquele livro que ainda não foi escrito.

A obra de Frans Krajcberg dialoga com estes catadores e objetos encontrados, como um catador que transita na destruição da natureza pelo homem e que busca a pujança das formas nas coisas do mundo. Ele coleciona, cuida e se cerca de seus objetos. Todas suas produções são como ossos; são árvores tombadas, são as ossadas das baleias, cuidadosamente montadas e protegidas em seu sítio.

5.2 A palavra

Na festa do *Pessach* – que significa passagem, em hebraico – na casa de meus familiares, era costume deixar a porta da casa aberta para a entrada do messias. O *Pessach* significa passagem, de uma condição de escravo para a condição de liberdade. Durante este festejo, narra-se que Moisés guiou o povo hebreu pelo deserto por quarenta anos, a fim de renovar a geração marcada pela escravatura. Cabe observar a condição de um povo em permanente exílio, na diáspora, um estado de permanente estrangeirismo em busca de uma possível terra ou reparação. Durante o tradicional jantar do *Pessach* (*sidur*), algumas comidas assumem a função de memórias afetivas e simbólicas. Memórias advindas das experiências passadas de geração em geração pelo peso da tradição. Cada alimento traz diferentes representações; eles possuem como agentes: a forma, o gosto e o cheiro. O *matza* é o pão *azimo* (sem fermento), parece remeter à massa de um corpo coletivo. Pão que se assemelha a um biscoito fino. Sempre gostei de pesquisar a origem das palavras, a palavra companheiro, em sua possível origem filológica, provém de *com-pano*, ou seja, comer o pão juntos. O *matza* traz este sentido primeiro deste corpo social que se reúne através do ato de comer. O pão é a massa cozida de um corpo social.

Sempre tive dificuldade de estar presente nas festas da família, pois era o momento no qual havia a oportunidade de viajar, o que sempre corroborou para um conflito geracional. Eu associava um peso a estas datas. As festas celebradas na casa de meus pais eram basicamente o Dia do Perdão (*Yom Kipur*) e o Ano Novo

(*Rosch Hashaná*). Meus pais não eram religiosos, mas estas duas festas eram celebradas dentro de um certo ritual. As festas judaicas mais alegres, como a do *Purim* e da *Sucot* nunca foram muito festejadas. O Dia do Perdão (*Yom Kipur*) era vivido como algo denso e pesado, quando a dimensão da culpa se fazia presente, o dia no qual suas ações seriam julgadas por Deus, determinando nossos destinos, no paraíso ou inferno. Só depois de muitas décadas, ao estudar sobre o significado da festa, que pude perceber a função do *Yom Kipur* como um ritual cíclico de passagem, onde o perdão está associado à elaboração de nossas ações. Podemos relacionar o perdão a uma forma de elaboração que nos ajuda a caminhar. De certo modo, perdoar é esquecer. Ou poderíamos afirmar de outra maneira, perdoar é nomear. Mas nomear é lembrar também? A memória se faz a partir da linguagem e dos nomes que se entrelaçam como palavras. É dando nomes às coisas que conseguimos elaborar. Elaborar o luto, elaborar a perda e o vazio que estão inseridos nas diversas situações da vida. E o que representa o movimento de elaboração? Como explicá-lo? Parece interessante tatear as palavras em toda sua expressão.

Uma palavra é sempre atravessada por diferentes energias e memórias. É sempre um atravessamento, seja pela dimensão mágica atribuída a estas desde nossos ancestrais, ou por sua capacidade de nomeação. As palavras, desta forma, tomam parte dos conteúdos vividos que transitam como átomos e moléculas na experiência com o mundo. Mundo que o homem lentamente veio a nomear. Esta tentativa de dar forma à dimensão invisível das palavras nos conduz a afirmar sua constituição enquanto polaridades. Se a vida e toda matéria que se encontra em nosso planeta é feita de relações físico-químicas, também as palavras o são e nos conduzem a diferentes dimensões: de potência material à espiritual. A palavra é constituída por sua parte visível, mas também por intervalos e pela ausência de si mesma. Ela não existe sem o que ela não é. Ela é alicerçada pelos espaços vazios que podem ser compreendidos por sua própria ausência. Tentamos aqui dar uma imagem/forma a este tecido, como a construção de uma constelação de planetas compostos por palavras. Se as palavras são sinônimas de constelações de sentidos, elas nos conduzem a duvidar de todo o sentido unívoco das coisas. A palavra se pergunta o tempo todo. Ela é sinônima de trabalho, pausa e magia. Como um trabalho a ser percorrido e necessário. Benjamin diz:

A característica própria do *meio*, isto é, a imediatidade de toda comunicação espiritual, é o problema fundamental da teoria da linguagem, e, se quisermos chamar de mágica essa imediatidade, então o problema originário da linguagem será a sua magia. Ao mesmo tempo, falar da magia da linguagem significa remeter a outro aspecto: a seu caráter infinito. Este é condicionado por seu caráter imediato. Pois precisamente porque nada se comunica *através* da língua, aquilo que se comunica *na* língua não pode ser limitado nem medido do exterior, e por isso cada língua reside sua incomensurável, e única em seu gênero, infinitude. (BENJAMIN, 2013, p. 53-54).

Sua teoria da linguagem tem como alicerce a ênfase na palavra como *medium*, mas de uma maneira pela qual ela não só assume um papel de significar algo. A palavra, para Benjamin, será ela própria o seu próprio sentido. Ela carrega em si sua dimensão espiritual. Desta forma, a linguagem é o *medium* da comunicação, mas não é um simples meio pelo qual algo é comunicado.

A linguagem fez-nos perceber, de forma inconfundível, como a memória [*Gedächtnis*] não é um instrumento, mas um meio, para a exploração do passado. É o meio através do qual chegamos ao vivido [*das Erlebte*], do mesmo modo que a terra é o meio no qual estão soterradas as cidades antigas. Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava. (...) (BENJAMIN, 2017, p.101).

O mundo, desta forma, é visto por ele como uma espécie de “superfície de camadas superpostas”, que podem ser desveladas e revisitadas, sejam camadas que se apresentam enquanto arquitetura, arte ou literatura. Essas diversas camadas de linguagem ampliam a compreensão do mundo, na medida em que as narrativas e histórias emergem enquanto apresentação e construção de uma possível memória. O ato de se alcançar uma memória busca compreensões diferentes, que viriam redimir algo que ficou “soterrado” no passado. A construção conceitual e filosófica percorrida por Benjamin sinaliza a potência da linguagem como possibilidade de transformação e descoberta, sempre contaminada por uma abertura interpretativa.

A leitura que Benjamin faz de Proust, sobretudo a partir da obra *Em busca do tempo perdido*, o leva à compreensão de que o narrador se apresenta como participante de sua própria obra. O texto, em um sentido amplo, torna-se uma possibilidade de apreensão e recriação do real, construído como pontes a partir do tempo presente, constantemente contaminado pelo passado. Desta forma, para Benjamin, a narrativa é uma construção sempre aberta a novas interpretações,

constituindo-se como possibilidade de transformação do real e comunicação de uma memória, ainda que desconhecida. Como muito bem observa Gagnebin: “Proust e Benjamin participam, realmente, da mesma convicção de que o passado comporta elementos inacabados; e, além disso, que aguardam uma vida posterior, e que somos nós os encarregados de fazê-los reviver.” (GAGNEBIN, 1982, p. 71).

A narrativa liga-se também ao fazer artesanal, que é expressão da passagem da vida e do conhecimento sobre a mesma. Ela é instauradora de um tempo movente e transmissível. A literatura proustiana vai ao encontro do método benjaminiano de tradução dos elementos do passado a partir dos vestígios. Também através da reatualização dos fragmentos, que são costurados a fim de dar forma a novos sentidos e descobertas, pois o processamento da memória, ou a possibilidade acessar e transformar os fatos do passado em sentidos presentes requer um grande esforço e trabalho de elaboração. Em seu ensaio *A imagem de Proust*, Benjamin diz:

Jean Cocteau²⁴ pôde dizer, num belo ensaio, que a cadência de sua voz obedecia às leis da noite e do mel. Submetendo-se à noite, Proust vencida a tristeza sem consolo de sua vida interior (que ele uma vez descreveu como “*l'imperction incurable dans l'essence même du présent*”) e construiu com as colmeias da memória, uma casa para o enxame de seus pensamentos. (BENJAMIN, 2011b, p. 38).

A citação acima nos coloca diante destes procedimentos pelos quais a memória se relaciona com os sentidos do corpo, sejam estes visuais, táteis, olfativos, gustativos, entre outros. São sentidos que se entrelaçam em marcas de experiências e sonhos possíveis. Isso de certo modo nos conduz a uma memória do corpo, que antecede a própria linguagem.

Durante a minha pesquisa de campo em Paris, tive a oportunidade de encontrar e entrevistar a professora Jeanne Marie Gagnebin, que coincidentemente estava na cidade desenvolvendo uma pesquisa no arquivo que abriga a obra de Paul Ricouer, o Institut Protestant de Théologie. Em um dos momentos da entrevista eu lhe pergunto: De que forma a linguagem se conecta com a memória? O que você sente neste momento de seu estudo e pesquisa? O que você poderia falar para a gente?

²⁴ Jean Cocteau foi um poeta, romancista, cineasta, designer, dramaturgo, ator e escultor francês. Nasceu em 5 de julho de 1899 (Maisons-Laffitte) e faleceu em 11 de outubro de 1963 (Milly-la-Fôret).

Gagnebin – Geralmente as pessoas acham que só há memória simbólica através das palavras. A partir de Freud e Proust, entre outros, você sabe que tem uma memória do corpo. Mas a memória em palavras é aquela que usam os historiadores e usa a psicanálise também, por isto que, por exemplo, você pensa numa criança que não fala ainda, de uns dois anos, uma infância, que não fala em Latim, você lembra pouco; você lembra pouco conscientemente por que a consciência é formada pela apropriação da linguagem, então isto se tornou muito patente; esta importância da linguagem para a memória com Freud, mas a gente já sabia disto há muito tempo (...) (GAGNEBIN, 10 de julho de 2018).

Assim, o processo de reconstrução do vivido é atingido por diversas estratégias, pelas quais o filósofo se coloca diante do mundo. O caráter fenomenológico é estabelecido a partir do posicionamento do sujeito em seu tempo e espaço presente, seja este atingido pela proximidade ou pela distância em que se dá. Desta maneira, o presente é a condição temporal pela qual estamos inseridos na busca de narrativas e memórias, sejam estas individuais ou coletivas.

Mas esta dimensão temporal não é linear. É um tempo movente, “adocicado” e ao mesmo tempo arriscado, como algo produzido num estado de mergulho em si mesmo. Estamos diante de uma construção complexa que espelha uma memória transmitida pelos cheiros e pela dança, como o movimento do enxame em sua colmeia, ou seja, trata-se de linguagens que muitas vezes nos passam despercebidas. Benjamin, que mergulha na obra de Proust por meio de sua tradução para o alemão, se refere à imagem de uma antiga hospedaria de Grenoble, *Au temps perdu* (BENJAMIN, 2011b, p. 45). Seria então na posição de hóspedes, como num estado transitório de passagem, que ao caminharmos para dentro deste tempo perdido, nos defrontamos com a eternidade e a embriaguez.

A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é o tempo infinito, e sim a do tempo entrecruzado. Seu verdadeiro interesse é consagrado ao fluxo do tempo sob sua forma mais real, e por isso mesmo mais entrecruzada, que se manifesta com clareza na reminiscência (internamente) e no envelhecimento (externamente). Compreender a interação do envelhecimento e da reminiscência significa penetrar no coração do mundo proustiano, o universo dos entrecruzamentos. (BENJAMIN, 2011b, p. 45).

A memória não é um instrumento, mas um *medium* do vivido, como a terra em que o arqueólogo incansavelmente retira e anota a localização de seus achados (BENJAMIN, 2017, p. 101). Sua ênfase é dada ao *medium* enquanto processo, não mais ao sujeito, nem aos achados e objetos a serem estudados, mas ao meio e as condições que são vividas no presente.

Se o tempo é anacrônico, o fragmento e o resíduo tornam-se a chave de entrada na potência deste percurso. Uma potência que permite ao homem ir ao encontro de algo que se perdeu. Neste encontro, reside a capacidade de reagrupar fragmentos e estilhaços do que foi quebrado. Desta forma, a cultura é vista através da dimensão da barbárie. Ela carrega estes estilhaços, que se desdobram em construções, rupturas, catástrofes e reagrupamentos. Assim como as culturas se dissociam, desaparecem e se transformam, elas também estabelecem vínculos entre o indivíduo e o espaço. Elas deixam rastros e vestígios.

O escritor Valère Novarina, em seu texto *Diante da Palavra*, traz a dimensão matérica e espiritual das palavras: onde o ato de escrever é permeado também pelos aspectos físicos e somáticos do corpo.

Na escrita, toda a caverna do corpo ressoa de memória; as palavras cavam e traçam uma fuga; elas descem, pela dança, na própria matéria do pensamento. Todos os cantores sabem muito bem que para cantar, o que mais importa é a posição correta dos pés sobre o chão – e tomar toda a força do piso. (NOVARINA, 2003, p. 43)

A palavra, para Novarina, desempenha um papel importante no seu processo criativo. Suas peças teatrais e livros podem ter como ponto de partida uma simples palavra. A palavra toma o ar na fala do poeta, ou na voz de um cantor. Uma fusão entre o ser corpóreo e a língua é instaurada. Segundo o autor: “A língua que é nossa carne, não pode ser domesticada. Os escritores de que gosto são tanto os que dominam, mas às vezes são os que são derrubados por ela, que lutam contra ela e às vezes são derrotados, levados pelo fluxo” (2003, p. 44).

Os escritores possuem certos hábitos pelos quais tensionam o corpo ao escrever, sejam se deslocando no espaço, suando ou se vestindo de forma singular. Novarina traz a repercussão corporal para seus textos, colocando a presença da palavra enquanto materialidade. A palavra se torna matéria viva; como a carne. Mas ela se desenvolve em diversas direções. Para ele, os escritores que mais gosta escorregam dentro da própria linguagem, podem perder-se para em seguida eventualmente achar um porto seguro. A palavra reverbera, torna-se matéria a ser modelada pelo espírito e pela própria carne. A relação da palavra se estende à sua performacidade, que passa pelo ator e pela memória.

O ator é o *artista* da memória. Tudo ressoa nele. É nesse sentido que o ator é vidente. A memória não é absolutamente uma função subalterna, mecânica, mas um bicho extraordinariamente inteligente que desce no

labirinto do texto, vai ouvir muito longe, viaja profundamente para lembrar tudo (...) É nisso que o ator é profético. O profeta não é tanto *um que anuncia* mas *um que se lembra*. Profético entre as nações é o povo que se lembra. “Pela lembrança, a redenção”. (NOVARINA, 2003, p. 45).

A memória entrelaçada ao texto e ao ator potencializa o acesso a acontecimentos do passado, mas que se lançam ao futuro em movimento próprio. O texto e a palavra carregam a possibilidade de acesso a temporalidades anacrônicas, que clamam para serem redimidas.

Estive hoje numa pequena sinagoga realizando a reza do *Kadish*, pois faz trinta dias que minha mãe faleceu. Durante a cerimônia, o rabino me chamou para ler a Torá, feita por dois rolos de textos centralizados por madeiras torneadas e, presumo, escritas sobre pergaminho, de forma que o texto ao ser lido movimentava-se horizontalmente ao se girar os rolos de madeira. Parece que a proximidade com nossa finitude nos leva ao encontro com uma dimensão até então desconhecida. O calendário judaico possui grandes diferenças do gregoriano. Atualmente ele marca o ano de 5780, enquanto o gregoriano marca 2019. A morte de minha mãe coincidiu com uma outra festa, o *Sucot*, que é a festa da colheita. *Sucot* quer dizer cabana, uma casa precária feita de materiais perecíveis. Desta forma, durante os festejos do *Sucot* constrói-se uma cabana no jardim externo e experimenta-se dormir ao ar livre. A imagem da cabana liga-se à condição nômade de transição no deserto, onde também se mora em condições “precárias”. É interessante observar a fala de outro rabino na cerimônia de lembrança *Ashkara*, em homenagem a Miriam, minha mãe, feita há alguns dias, quando este se refere à palavra “deserto”, em hebraico, que por sua vez significa “lugar da palavra”.

Parece enigmática a relação da palavra deserto como sendo o lugar da palavra. Seria a condição da precariedade de certo modo visível na imagem de uma cabana, uma imagem análoga à condição de um deserto? O deserto, desta forma, assumiria a condição deste espaço precário, que nos conduz à construção das palavras, como um campo necessário à elaboração e à nomeação? A cabana, enquanto casa primitiva, liga-se ao deserto como o lugar das primeiras palavras. Lugar de elaboração e de passagem. Lugar de busca e de transição. O deserto é este lugar desterritorializado, um lugar que busca a si mesmo, onde as palavras são encarregadas de contar.

E é nesta tradição enquanto um território movente que o tempo presente se reinventa em diálogo com o passado, que clama por sua palavra. A palavra é território de elaboração.

A imagem do deserto pode ser associada à ausência de civilização, expressa pela sua própria precariedade. Ela aponta para um processo de retorno ou mesmo de destruição, pela qual a natureza e a catástrofe retornam e se impõe pela perda do paraíso. Mas, na atualidade, o único paraíso possível, é o planeta Terra, o “aqui e agora”. Não falamos de um Reino de Deus distante, mas o daqui. Afinal de contas, estamos rodeados pelo vazio, um vácuo onde a ausência de oxigênio e gravidade nos devoraria de imediato se tentássemos sair do planeta voando de balão. A Terra, este pequeno planeta, é o paraíso possível, amalgamado como possibilidade de sobrevivência do homem.

5.3 *L'attachement au vivant*

Os objetos dispostos nos museus nos colocam diante de diferentes possibilidades de leitura. Objetos que representam uma memória a ser guardada ou esquecida, onde a dimensão do estranho e do diferente está condicionada pela forma e pela escolha com a qual estes objetos foram adquiridos. Sejam estas através de compras, espólios de guerra, heranças, trocas etc.

Duas experiências pessoais de forte impacto ligam-se a estes estranhos lugares, os chamados museus. Passava as férias de verão na casa de meus avós maternos, Ana e Jayme, na cidade de Salvador, na Bahia. Recordo-me de entrar numa casa antiga onde pude observar com perplexidade fetos humanos e fetos de animais, flutuando em frascos de vidro. Dizem que os fetos podem escutar e lembrar-se de suas experiências. O problema é como lembrar sem as palavras. Estes estranhos objetos orgânicos dispostos neste “gabinete de curiosidade” provavelmente faziam parte de uma coleção de estudo de anatomia comparada. Após passar por esta sala, eu iria ao encontro de outra sala, proibida às crianças. Entrei mesmo assim; foi quando me defrontei com um grupo de cabeças cortadas. Memórias como estas ficam guardadas/escondidas em algum lugar do passado. Um passado presente em meu corpo que também carrega outras lembranças. Como a memória prazerosa da cidade de Salvador. Cidade que representa para mim um

lugar de forte resistência cultural. A outra memória ligada a estes “estranhos” espaços chamados de museus é a de quando viajei a Israel. Tinha quatorze anos quando fui levado a visitar um museu. Recordo-me de estar sentado numa sala de projeção, quando me defrontei com imagens de pilhas de corpos de campos de extermínio nazistas. Aquelas imagens eram de certa maneira incompreensíveis. Retirei-me aos prantos daquela sala de cinema.

Essas memórias reverberaram nas conversas que estabeleci com o professor Octave Debary, no Rio de Janeiro, em 2017. A idéia de fazermos uma exposição foi ventilada, o que veio a se materializar quando fui fazer minha pesquisa de campo em 2018, em Paris. Ao visitarmos o prédio da Ecole de Médecine da Sorbonne, entramos neste pequeno grande museu, o da História da Medicina. Lá realizamos o projeto da exposição *L'attachement au vivant*²⁵ com objetos, vídeos e instalação, composta por imagens da série “Krahô” e a serie “Parole”. Em seu texto de apresentação da exposição, Debary nos fala destes dois episódios:

A memória de Fainguelernt pode ser narrada a partir de duas imagens impossíveis, duas experiências de museus impossíveis, aqueles de sua infância. Duas imagens ausentes a partir das quais a questão da memória não cessa de se colocar e reaparecer em sua obra. A primeira é a do Museu Antropológico Estácio de Lima na cidade de Salvador, Bahia e do Instituto de Medicina Legal Nina Rodrigues, onde foram conservadas as cabeças decapitadas dos bandidos (cangaceiros) nordestinos e seu chefe Lampião (Virgulino Ferreira da Silva), que aterrorizaram essa região a partir de 1922 antes de serem abatidos pela polícia em 1938. As cabeças dos cangaceiros foram expostas de cidade em cidade, nas praças públicas, tal como troféus de um poder que se pensava vitorioso frente a seus inimigos. Posteriormente, foram estudadas por uma medicina de inspiração frenológica em busca de compreender a origem de suas violências. Após terem sido mumificadas e expostas às multidões, em 1969 foram levadas para o museu em Salvador (FAINGUELERNT; DEBARY, 2019, p. 43).

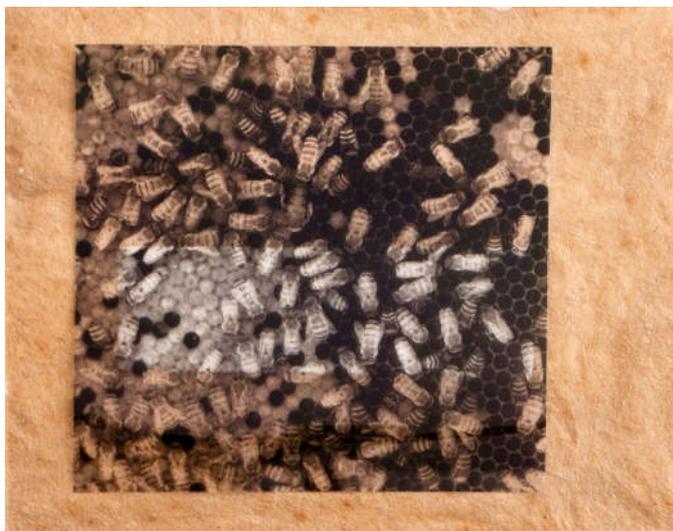
5.3.1 A série “Parole”: articular a palavra como escultura

O artista Joseph Beuys traz para o campo da arte a experiência da vida cotidiana. Existe uma narrativa sobre Beuys que remete à Segunda Guerra Mundial. Seu avião teria caído numa região remota e gelada, quando ele foi salvo por uma comunidade através da estratégia de recobrir seu corpo com gordura animal para

²⁵ O título da exposição “L'attachement au vivant” foi cunhado em francês por Octave Debary, mas penso ser de difícil tradução. Foi traduzido com o nome “O Apego ao Vivo”. Observo que a palavra *attachement* possui uma conotação de “ligação”; que seria mais apropriado do que a palavra “apego”.

esquentá-lo. Esta materialidade (a gordura) seria incorporada em seus trabalhos e performances futuras, como elementos de sua experiência e de sua memória. Beuys utiliza as imagens dos cristais e das colméias de abelhas para descrever o mundo inorgânico e orgânico. Uma relação análoga à morte e à vida, polaridades que o artista trabalha, lançando mão da utilização da performance através dos objetos, esculturas e animais. As células hexagonais das colméias são espaços de vida. São os lugares onde a abelha-rainha coloca seus ovos e onde também o alimento (mel e pólen) é depositado pelas abelhas operárias. As células das colméias possuem esta geometria orgânica de cera que se lança para dentro; diferentemente da estrutura geométrica do cristal que se lança para fora.

Figura 48 – Abelha rainha. Fotografia sobre transparência e papel artesanal, Mauro Fainguelernt. Série Parole.



Fonte: (FAINGUELERNT; DEBARY, 2009, p. 60).

Desta forma, penso que a colméia é uma construção extremamente potente no que tange à vida e ao equilíbrio no planeta. As abelhas participam ativamente na manutenção da vida na terra.

Esta série de imagens e vídeos que intitulei “Parole”, partem da minha experiência com as abelhas ao longo das últimas três décadas em que cultivei algumas colméias. Meu primeiro contato com as abelhas foi durante meados dos anos 1980, ao visitar um casal de amigos que trabalhavam com mel num pequeno lugarejo chamado Campo Redondo, situado na serra da Mantiqueira, nas cercanias da cidade de Itamonte, no sul do estado de Minas Gerais. Ao trabalhar alimentando

uma colméia, fiquei encantado com sua estrutura, o que fez com que me mudasse do Rio de Janeiro para esta localidade nas montanhas. Depois de morar por seis meses neste pequeno lugarejo trabalhando como apicultor, me mudei para a cidade de Tiradentes, em Minas Gerais, onde permaneci por dois anos, mantendo uma casa que havia construído e algumas colméias nas cercanias da cidade. Uma década depois vendi a casa e no mesmo ano optei por comprar uma cabana nas montanhas de Galdinópolis, em Nova Friburgo, no estado do Rio de Janeiro. Nos últimos vinte e dois anos tenho buscado o contato com a arte e a natureza neste espaço.

Figura 49 – Parole. Fotografia-objeto, madeira Pinho de Riga, Mauro Faiguelernt. Série Parole.



Fonte: (FAINGUELERNT; DEBARY, 2009, p. 40).

As abelhas assumem diversos papéis na estrutura interna das colméias. Elas desempenham a função de arquitetas, trabalhando na construção dos favos de cera; na limpeza, quando cuidam da arrumação da casa; desempenham o papel de babá, quando alimentam as crias; e trabalham arduamente como operárias, quando seus voos tem como objetivo a coleta do mel e do pólen.

Trabalhar com as palavras em contato com as abelhas me coloca diretamente conectado com uma dimensão arcaica e espiritual. Este processo liga-se à minha formação enquanto escultor, gravador, apicultor e fotógrafo. Como uma forma de alquimia, a preparação das palavras é feita a partir de tipografias inventadas e desenhadas. Posteriormente, as letras são cortadas sobre lâminas de cera, que são fixadas sobre os quadros da colméia. A escultura enquanto processo construtivo é uma linguagem, que perfaz um longo caminho na história da arte. Assim como o caminho das abelhas. É preciso falar e articular palavras junto às colméias.

Na exposição *L'attachement au vivant*, que se liga a pesquisa de campo desenvolvida nesta tese, propus a ocupação do Musée d'Histoire de la Médecine da Universidade Paris Descartes da Sorbonne com a série de trabalhos "*Parole*" e também como a série de retratos de índios "Krahô". A exposição ocupou o centro do museu através de uma instalação composta por esculturas, objetos, fotografias, vídeos e palavras. Algumas fotografias foram inseridas no meio do acervo. O texto do catálogo da exposição foi escrito pelo professor Octave Debary, em apêndice ao final desta tese (APÊNDICE B).

Figura 50 – Vista da instalação da exposição *L'Attachement au Vivant*. Fotografia analógica, Mauro Fainguelernt. Série Krahô.



Fonte: (FAINGUELERNT; DEBARY, 2009, p. 37).

Na exposição são trabalhados alguns elementos tridimensionais, como o livro, objetos, imagens fotográficas, palavras e dois vídeos. O primeiro vídeo mostra palavras colocadas sobre um suporte: dentre elas a palavra “tempo”, escrita ao som das abelhas voando. O segundo vídeo, intitulado “A imagem da memória”, aborda o movimento da maré, e o deslocamento do sargaço em direção à areia, bem como seu retorno para água. O movimento do sargaço na água evoca um tempo vital. Fluxo das marés, o sargaço remonta às formas de vida no oceano e é a experiência viva sobre este tempo cíclico da memória. Ainda na exposição, a palavra “espaço” foi construída com um tecido de linho recoberto por cera pigmentada, com suporte feito de madeira de demolição de Pinho de Riga. A confecção destes suportes de Pinho de Riga possui uma importância relevante, pois esta madeira foi utilizada na colonização do Brasil, trazida pelos portugueses para os trópicos.

As palavras escritas em lâminas de cera de abelhas e as colméias ligam-se aos arquivos e às bibliotecas da memória. Uma memória viva. Através da ação conjunta com as abelhas, proponho a ligação com a vida e com a linguagem das coisas. A palavra surge como possibilidade e potência. Ela carrega sentidos de

memórias e se associa à construção com a natureza viva. É possibilidade, é saída do deserto, seja ele espaço ou tempo infinito. A palavra funda memórias.

Figura 52 – Tempo. Fotografia-objeto, madeira Pinho de Riga, vergalhão e dobradiça de piano. Mauro Fainguelernt. Série Parole.



Fonte: (FAINGUELERNT; DEBARY, 2009, p. 41).

Os trabalhos se constituem enquanto palavras que são impressas fotograficamente, que se deslocam novamente para o espaço através de diferentes montagens tridimensionais, que utilizam a madeiras e vergalhões rosqueados com auxílio de dobradiças de piano. Ela, a palavra, conclama a sairmos do silêncio como uma poesia tátil, uma *peau poesie*, que tangencia a pele, a superfície das coisas do mundo. São palavras em pequenos dicionários, em amarrações de livros, em areia de deserto, onde antes existiu uma floresta.

Figura 53 – Sem título. Técnica mista: bronze, livros e aço inoxidável. Mauro Fainguelernt. Série Parole.



Fonte: (FAINGUELERNT; DEBARY, 2009, p. 46).

As palavras *defrosting*, risco, tempo ou espaço são avisos para se lembrar. Como um dever de memória, de que é preciso também usar as palavras para mostrar que o homem lentamente vai destruindo as condições de nosso planeta, exemplificado pelo processo de desertificação das áreas urbanas e rurais. Ao entrevistar Frans Krajcberg no ano de 2016, em seu sítio *Nature*, ele nos falou da destruição do homem pelo homem no século XX e da destruição da natureza pelo

homem no século XXI. Para Krajcberg, a natureza era sinônima de sobrevivência e de vida. Durante a nossa conversa, ele me aconselhou, aos seus 94 anos de idade, como um sábio narrador:

A vida tem várias coisas para poder viver nesses 100 anos e, sem dúvidas, tem importância para a gente tratar bem desses fenômenos que precisamos, como o ar puro, que na cidade não tem mais. Olha bem essa floresta. Quanto ar vem do mar e passa por essa floresta e você respira? Você deve saber ver, tem uma importância enorme. Você disse que é professor, tá bom. Pra você sobreviver mais olhe bem para a situação (APÊNDICE A, 2016, p. 182).

Figura 54 – Defrosting. Cera, madeira e letras. Parole. Mauro Fainguelernt.



Fonte: (FAINGUELERNT; DEBARY, 2009, p. 56).

De certo modo, minha relação com a obra de Krajcberg tem em comum nossa conexão com a natureza. Ou seja, a necessidade de estar num lugar onde podemos respirar e manter contato com os elementos ligados à terra, à água, ao fogo. Eu lhe disse durante a entrevista: “Eu tenho uma casa nas montanhas, um refúgio, onde tenho uma cabana na Mata Atlântica. Há muitos anos venho trabalhando lá com

abelhas. Tenho mel, frutas e uma floresta. Tenho uma preocupação muito grande com a floresta também”. Krajcberg me ouve e responde:

Tá certo. Então continua a sua vida como você traçou. Não vá atrás da banalidade, a realidade é essa. Respira. Essa é a realidade, o planeta está esquentando e se ele esquentar mais corremos perigo. Qual? Ninguém pode prever. O que pode acontecer: a humanidade cresceu muito, o peso do planeta cresceu também. Se você sabe ver a vida, ajuda a mostrar, luta, porque você está vendo que perto de você tem um vazio completo. E a população está crescendo cada vez mais (...) Tem outra coisa, o planeta está girando, ele pode desaparecer do lugar de onde gira. Tudo pode acontecer, mas com o homem nada vai acontecer, porque ele acredita em Deus. Precisamos ser conscientes das nossas vidas! Não podemos ignorar a realidade. Nas grandes conferências os cientistas gritam: Salvem o planeta! Não esquentem mais a Terra! Estou participando e ouvindo. Ah, estou falando demais...(APÊNDICE A, 2016, p. 183).

Figura 55 – Livro-objeto. Areia e papel. Parole. Mauro Fainguelernt. Série Parole.



Fonte: (FAINGUELERNT; DEBARY, 2009, p. 58).

CONCLUSÃO

No campo da memória não há certezas. É através do relato desta caderneta de campo que são postos em cena indicativos e possibilidades de encontros e reconhecimentos.

Sobre a superfície das coisas encontramos um amálgama de temporalidades anacrônicas, composto por diferentes camadas de memórias – que nomeio aqui como arqueologia das superfícies. Os objetos e as palavras se misturam formando diferentes linguagens de arte que eclodem como narrativas, sobrevivências e testemunho. Além disso, não podemos nos esquecer da dimensão paradoxal da memória, ou seja, o esquecimento e sua condição de exílio.

O que o objeto de arte nos aponta em relação à memória? O que ele nos leva a apreender e a observar?

A arte é um elemento que se liga diretamente ao testemunho e à sobrevivência, que são partes importantes do processo de transmissão. Ela carrega memórias e se instaura pelo relacionamento entre as pessoas em um tempo anacrônico, constituindo um campo complexo de protagonismos. Podemos compreender que, ao buscar uma resposta para o enigma do objeto de arte, permanecemos diante de um segredo a ser guardado.

Esta pesquisa tem como protagonista o encontro que se faz por meio do relato e da caderneta de campo, que instaura questões sobre a requalificação dos objetos e a conseqüente reverberação de seus múltiplos sentidos.

Desta forma, o estudo sobre a memória é atravessado por várias disciplinas e abarca diferentes dimensões, exemplificadas pela construção de narrativas comunitárias e individuais, que podem assumir diferentes nuances na contemporaneidade. Muitas vezes condicionadas por agenciamentos, disputas e conflitos, assim como pelo esquecimento, a lacuna, a violência e a barbárie.

Como compreender os diversos fios que tramam o tecido da memória, que se apresenta muitas vezes de forma contraditória ou complementar?

A escultura permanece ao longo da história de nossa civilização materializada pelo gesto humano e pela ação da natureza e do tempo. Desta forma, entendemos a obra de Frans Krajcberg como expressão do exílio, sobrevivência e testemunho. O artista, através de sua obra, nos leva a pensar sobre nossos próprios

atravessamentos de humanidade. Como o espanto diante de algo em permanente estado de criação, o que, de certo modo, Krajcberg verbalizava constantemente com um grito: “Viva a vida”.

O diálogo com a obra de outros artistas, apresentados nesta pesquisa, sinaliza para a compreensão da arte enquanto um campo complexo, permeado por várias dimensões, sejam estas o percurso de vida, o contexto social e as camadas de memórias envolvidas no processo de criação. Estas diversas temporalidades apresentam dimensões que se interpenetram: como algo vivido no passado e o movimento que se lança para uma ação no presente e no futuro.

A obra de Frans Krajcberg nos coloca diversas perguntas, ainda não respondidas. Como um dever de memória, ela nos impele a um posicionamento ativo e político perante a realidade. Nestas constelações de sentidos, percebemos a potência que desencadeia na abertura do tempo, no debulhar de suas camadas e nas oportunidades de um novo vir a ser. É a caderneta, um encontro de busca, de escuta, de pesquisa e do cuidado de si.

Assim, pensamos na importância do encontro com as pessoas, seja através de conversas, entrevistas e do diálogo com diferentes proposições e processos artísticos.

A memória enquanto possibilidade de acesso ao mundo não fica presa a uma temporalidade linear. A memória é um acontecimento que se atualiza enquanto processo aberto, pelo qual as construções do real e da arte se misturam.

De certo modo, esta qualidade que a memória possui, se liga diretamente à sobrevivência das coisas, sejam estas, os objetos pesquisados no presente trabalho, exemplificados pelas esculturas, assim como as histórias e as narrativas. E nestas observamos o que perpassa a todas elas: a linguagem, com seu elemento primordial – a palavra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. Política do Exílio. In: DANNER, Leno Francisco; DANNER, Fernando. **Temas de Filosofia Política Contemporânea**. Porto Alegre: Fi, 2013, p. 33-51.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Ed. Forense Ltda, 2014.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: Um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Companhia da Letras, 2018.

ARTE DEGENERADA. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo328/arte-degenerada>. Acesso em: 25 jan. 2018. Verbete da Enciclopédia.

AQUINO, Ricardo. Do Pitoresco ao Pontual: Uma Imagem-Biografia. In: ARAÚJO, Emanuel (et. al.); LAZARO, Wilson (org. e curad.). **Arthur Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro: Réptil, 2012. p. 49-105.

ASSIS, Machado de. **Obra Completa, Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/#obraCompleta>. Acesso em: 12 fev. 2020.

BARINI, Filipe. Irã, Rússia e China realizam exercícios navais inéditos no Golfo de Omã. **O Globo**, Mundo, Rio de Janeiro, 27 dez. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/mundo/ira-russia-china-realizam-exercicios-navais-ineditos-no-golfo-de-oma-24159643>. Acesso em: 26 jan. 2020.

BAUMEISTER, Willi. **The unknown in the art**. Berlin: epubli GmbH, 2013. Disponível em: https://www.willi-baumeister.org/sites/default/files/page-files/Baumeister_UnknownInArt_PDF-webdownload.pdf. Acesso em: 09 abr. 2019.

BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. Trad. Susana Kampff; Ernani Chaves. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, pp. 49-74, 2013 (Coleção Espírito Crítico).

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo: Obras escolhidas**, v. 3. São Paulo: Brasiliense, 2011a.

BENJAMIN, Walter. **Imagens de pensamento/ sobre o haxixe e outras drogas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 2011b.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BETIM, Felipe. Cais do Valongo, patrimônio mundial no Rio para não esquecer o horror da escravidão: Local escolhido pela Unesco, na região portuária carioca, foi porta de entrada de escravos. **El País** (Brasil), São Paulo, 9 jul. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/09/politica/1499625756_209845.html. Acesso em: 30 jan. 2020

BBC NEWS BRASIL. **Quem era Qasem Soleimani, o general iraniano morto em ataque aéreo dos EUA em Bagdá**, São Paulo, 03 jan. 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-50981383>. Acesso em: 25 jan. 2020.

BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. V. 3. Rio de Janeiro: UERJ & Contraponto, 2009.

BOURGEOIS, Louise. Arthur Bispo do Rosário. In: ARAÚJO, Emanuel (et. al.); LAZARO, Wilson (org. e curad.). **Arthur Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro: Réptil, 2012. p. 27.

CALIRMAN, Cláudia. **Arte Brasileira na Ditadura Militar**. Rio de Janeiro: Réptil, 2012.

CAMARGOS, Daniel. Fazendeiros e empresários organizam 'dia do fogo', apontam investigações. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 23 out. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2019/10/fazendeiros-e-empresarios-organizaram-dia-do-fogo-apontam-investigacoes.shtml>. Acesso em: 25 jan. 2020

CARVALHO, Flávio. **Os ossos do Mundo**. Campinas. SP: Ed Unicamp, 2014.

CENDRARS, Blaise. Chegada a Santos. In: **Rádio Cultura FM 103,3**, Fundação Padre Anchieta, 24 set. 2018. Disponível em: <http://culturafm.cmais.com.br/radiometropolis/lavra/blaise-cendrars-chegada-a-santos>. Acesso em: 12 fev. 2020.

CLÉMENT, Gilles. In: KRAJCBERG, Frans; VIAN-MANTOVANI, Thérésè (org.) **Frans Krajcberg: destruction = destruição**. Paris: Matéria-Prima, 2005.

DAMÁSIO, António R. **O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DEBARY, Octave. **Antropologia dos restos: da lixeira ao museu**. Pelotas: UM2 Comunicação, 2017a. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/ppgmp/files/2016/11/Antropologia-dos-Restos.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2020.

DEBARY, Octave. **Ressemblance in the work of Jochen Gerz**. Créaphis editions, 2017b.

DEBATE SOBRE SHOAH, DE CLAUDE LANZMANN. Instituto Moreira Sales. YouTube: Canal imoreirasalles, 2012. 1 vídeo (02 horas, 03 minutos, 56 segundos). Disponível em: <https://youtu.be/87ZloNfiwSU>. Acesso em: 25 jan. 2005

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DINES, Alberto. **Morte no paraíso**: A tragédia de Stefan Zweig. 3ª ed. ampliada. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

ESPINOSA, Ángeles. Irã anuncia que está enriquecendo mais urânio que antes do acordo nuclear. **El País** (Brasil), Dubai, 16 jan. 2020. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2020/01/16/internacional/1579170779_702613.html. Acesso em: 27 jan. 2020.

FAINGUELERNT, Mauro. **A Fotografia Pinhole**: Representações e Multiplicidade Imagética. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais – Poéticas Interdisciplinares) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

FAINGUELERNT, Mauro. **Fotografias analógicas**. Arquivo Pessoal. Bahia, 2016.

FAINGUELERNT, Mauro. **Fotografias analógicas do Museu Bispo do Rosário**, Colônia Juliano Moreira, Jacarepaguá. Arquivo Pessoal. Rio de Janeiro, 2017.

FAINGUELERNT, Mauro. **Fotografias do período de pesquisa em Paris**. Arquivo Pessoal. Paris, 2018.

FAINGUELERNT, Mauro. **Seleção de jovens projeto “Talentos da Vez”**. Seleção. (Oficina) Rio de Janeiro, 2005a.

FAINGUELERNT, Mauro. **Slides encontrados da obra e de Frans Krajcberg**: autoria desconhecida. Arquivo Pessoal. Rio de Janeiro, 2005b.

FAINGUELERNT, Mauro; DEBARY, Octave. **O apego ao vivo/L'attachement au vivant**. Paris: Musée d'Histoire de la Médecine de l'Université Paris Descartes. Catálogo de exposição, 2019.

FERREIRA, Cláudia Andréa Prata. Livro e a Leitura como Ritual Religioso. In: **Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial**, I, nov. 2004, Rio de Janeiro [...]. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 1-19.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002a.

FLUSSER, Vilém. **The Codified World**. In: Writings. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002b.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Documentos da cultura/ documentos da barbárie. **Ide**, psicanálise e cultura, São Paulo, v.31, n. 46, p. 80-82, jun. 2008.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin: Os cacos da história**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

GOLDSTEIN, Ilana. Reflexões sobre a arte “primitiva”: O caso do Musée Branly. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 14, n. 29, jan./jun. 2008, p. 279-314.

GONÇALVES, Juliana. A crise da água no Rio de Janeiro é a necropolítica pela torneira. **The Intercept Brasil**, Rio de Janeiro, 21 jan. 2020. Disponível em: <https://theintercept.com/2020/01/21/a-crise-da-agua-no-rio-de-janeiro-e-a-necropolitica-pela-torneira/>. Acesso em: 26 jan 2020.

HERKENHOFF, Paulo. A Vontade de Arte e o Material Existente na Terra dos Homens. In: ARAÚJO, Emanuel (et. al.); LAZARO, Wilson (org. e curad.). **Arthur Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro: Réptil, 2012. p.141-183.

HUGO, Denizart. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa11895/hugo-denizart>. Acesso em: 12 fev. 2020. Verbete da Enciclopédia.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAMESON, Fredric. Política da Utopia. In: SADER, E. (ORG). **Contragolpes: seleção de artigos da New Left Review**. São Paulo: Boitempo, 2006.

KRAJCBERG. Rio de Janeiro: Gabinete de Arte Rio de Janeiro, 1991. 196p. (Catálogos de obras)

KRAJCBERG, Frans; VIAN-MANTOVANI, Thérésè (org.) **Frans Krajcberg: destruction = destruição**. Paris: Matéria-Prima, 2005.

LEVI, Pierre. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1988.

LEIRNER, Sheila. In: AMARAL, Aracy et. al. **Modernidade: Arte brasileira do século XX**. Catálogo de exposição. Ministério da Cultura, Câmara de Comércio e Indústria Franco-Brasileira de São Paulo, 1988. p. 116.

LÖWY, Michael. A filosofia da história de Walter Benjamin. **Estudos Avançados**. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, v.16, n.45, p.199-206. maio/ago., 2002. Disponível em: <https://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142002000200013>. Acesso em 22 jun. 2019.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**: Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant, [trad. das teses] Jeane Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2005

LUCENA, Felipe. História do Cais do Valongo. **Diário do Rio**, Rio de Janeiro, 20 nov. 2019. Disponível em: <https://diariodorio.com/historia-do-cais-do-valongo-2/>. Acesso em: 30 jan. 2020.

MELLO, Luiz Carlos. **Nise da Silveira**: caminhos de uma psiquiatria rebelde. 2ª ed. Rio de Janeiro: Automatica, 2015.

MOLLARD, Claude; LISMONDE, Pascale. **Frans Krajcberg**: La traversée du feu. Biographie, suivie du journal d'Amazonie et du Manifeste du naturalisme integral de Pierre Restany. Paris: Isthme Éditions, 2005.

MORAIS, Frederico. **Frans Krajcberg Revolta**. Rio de Janeiro: GB Arte, 2000.

MOURA, Clóvis. **Dicionário da Escravidão Negra no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

NOVARINA, Valère. **Diante da palavra**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PEDROSA, Mário. **Arte. Ensaios**: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

RESTANY, Pierre. **Frans Krajcberg**. Paris: Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1975.

RESTANY, Pierre. Alto Rio Negro: agosto de 1978. In: RESTANY, Pierre et. al. **Frans Krajcberg Natura**. Rio de Janeiro: GB Arte, 2000.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora Unicamp, 2014.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Revist. Psic. Clin. Rio de Janeiro**. Narrar o trauma- A questão dos testemunhos de Catástrofes Históricas. vol. 20 n. 1, 2008, p 65-82.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Psicol. USP**. Antimonumentos: trabalho de memória e resistência vol.27 n.1 São Paulo Jan./Abr. 2016

SKRYPZAK, Joann M. In: BAUMEISTER, Willi. **The Unknown in Art**. Berlin: epubli GmbH, 2013. Disponível em: https://www.willi-baumeister.org/sites/default/files/page-files/Baumeister_UnknownInArt_PDF-webdownload.pdf. Acesso em: 09 abr 2019.

TODOROV, Tzvetan. **Los abusos de la memória**. Barcelona: Ediciones Paidós, 2013.

UNESCO (Brasil). 2017 – Sítio Arqueológico Cais do Valongo. In: **Patrimônio Mundial no Brasil**. Brasília, DF: UNESCO, [2017?].

VICK, Mariana. Por que a Austrália enfrenta uma escalada de incêndios. **Nexo Jornal**, Expresso, São Paulo, 03 jan. 2020. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2020/01/03/Por-que-a-Austr%C3%A1lia-enfrenta-uma-escalada-de-inc%C3%AAndios>. Acesso em: 25 jan. 2020.

VIRGILIO, Paulo. Marco da escravidão, Instituto dos Pretos Novos luta por recursos para se manter. **Agência Brasil (EBC)**, Rio de Janeiro, 15 abr. 2017. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2017-04/marco-da-escravidao-instituto-dos-pretos-novos-luta-por-recursos-para-se>. Acesso em: 30 jan. 2020.

ZWEIG, Stefan. **Brasil, país do futuro**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

APÊNDICE A – Transcrição da entrevista com Frans Krajcberg

Entrevistador: Mauro Fainguelernt

Entrevistadora: Ana Costa Ribeiro

Entrevistado: Frans Krajcberg

Duração: 38m 08s

Ano: 24 de fevereiro de 2016.

Transcrição: Mariana Bahia

FK: O século XXI é um desastre aqui no Brasil. Não se fala mais em um bom cantor, nem de poeta, não se fala em grandes revoluções. A Bienal? Eu não estou vendo bem. Eles estão fazendo para eu participar, eu vou participar. Mas não estou vendo bem, espero que não vão expor de cada país o fotógrafo [...] de flores? É isso que eu tenho medo que vá acontecer. Porque o problema do planeta é muito sério.

Essa Bienal poderia ser um grande grito à saúde do planeta e à nova arte. Mas, eu vou participar, foram muito gentis, vieram aqui, mas eu não estou vendo bem. Não estou vendo bem.... Então deixa. Eu posso me enganar também se não estou vendo bem claro. Não é a época de cubismo que vem da Rússia, nem concretismo que vem da Alemanha, Bauhaus nem dos outros movimentos. O que tem agora? Um vazio completo.

Eu espero que a bienal pegue a realidade do planeta e a humanidade deles que vivem e criam neste planeta. Vi que a grande maioria que se interessa pela saúde dela e a população, por isso uma arte agora em que dizemos ecologia - e eu não gostei muito da palavra - mas deve estar nesse rumo. Como vai o planeta?

Bem estamos querendo ver vantagem e você? Se você quer um capital pra si, dessa maneira está bom, mas não se esquece de cada lugar, da vida e do ambiente. Se você está em uma região que aqui foi um dos maiores crimes da natureza, onde está essa bela floresta do planeta? Não existe mais e muitas outras coisas foram destruídas.

A madeira mais cara do planeta no sul da Bahia acabou. A única coisa que tem: plantar eucaliptos para fazer papel, é um pouco lamentável. Então, você que viaja, observe, se interesse pela vida. São pedaços que foram muito vivos, aqui que veio os primeiros portugueses. Então eu acho que você devia captar bem e ver que tem ainda alguns índios que são muito maltratados, vem brasileiro e não quer ver. Veja bem, observa e anota o país que fizeram de nome Brasil.

Os habitantes, mesmos os mais antigos que ainda vivem neste país, se chamam índios. Não se deve querer ignorar isso. Porque todo brasileiro que tem no país precisa perguntar "de que origem você é?" Alemão, italiano, francês... O mundo e a influência desse mundo ainda é muito forte, principalmente no sul do Brasil.

Bom, olha bem, não entra no bonito da coisa "sou brasileiro". Quando perguntam "que origem você tem?" a grande maioria responde "eu sou brasileiro, mas tenho origem". Os únicos brasileiros mesmo que tem e não são bem tratados são os índios. Eles vão se queixar em Paris, são bem recebidos lá. Como o brasileiro não quer ver isso? E viva a nós.

Entrevistador: A arte e a vida andam juntas. Uma arte junto com a vida, essa é a mensagem por vez mais importante. Uma arte que leva em conta toda natureza e o ser humano, os índios...

FK: A vida tem várias coisas para poder viver nesses 100 anos e, sem dúvidas, tem importância para a gente tratar bem desses fenômenos que precisamos, como o ar puro que na cidade não tem mais.

Olha bem essa floresta. Quanto ar vem do mar e passa por essa floresta e você respira? Você deve saber ver, tem uma importância enorme. Você disse que é professor, tá bom. Pra você sobreviver mais olhe bem para a situação.

Entrevistador: Eu tenho uma casa nas montanhas, um refúgio, onde tenho uma cabana na Mata Atlântica. Há muitos anos venho trabalhando lá com abelhas. Tenho mel, frutas e uma floresta. Tenho uma preocupação muito grande com a floresta também.

FK: Tá certo. Então continua a sua vida como você traçou. Não vai atrás da banalidade, a realidade é essa. Respira. Essa é a realidade, o planeta está esquentando e se ele esquentar mais corremos perigo. Qual? Ninguém pode prever. O que pode acontecer: a humanidade cresceu muito, o peso do planeta cresceu também. Se você sabe ver a vida ajuda a mostrar, luta, porque você está vendo que perto de você tem um vazio completo. E a população está crescendo cada vez mais. Aqui tem um policial, o pai dele tem 18 filhos, é válido isso? Não. Aí, você vive só pra viver.

Tem outra coisa, o planeta está girando, ele pode desaparecer do lugar de onde gira. Tudo pode acontecer, mas com o homem nada vai acontecer, porque ele acredita em Deus. Precisamos ser conscientes das nossas vidas! Não podemos ignorar a realidade. Nas grandes conferências os cientistas gritam: Salvem o planeta! Não esquentem mais a Terra! Estou participando e ouvindo. Ah, estou falando demais...

Entrevistador: Muito bom escutar você, muito bom escutar sua voz.

FK: Obrigado...

Entrevistador: Desde a ECO 92, 1992, quando teve aquele encontro no Rio, já tem quase 25 anos e nada foi feito.

FK: A última floresta e toda essa parte, foi tudo queimado. Fui eu que consegui mudas e plantei outra vez. Fico sentado aqui, a mudança é impressionante.

Entrevistador: A temperatura melhorou com as árvores?

FK: Agora é época de calor, de temperatura alta. Bem, temos muita coisa pra falar.

Entrevistador: Sim, mas não quero que você se canse também. Pode ficar tranquilo.

FK: Eu acho você, seu lado de viver e de criar [...] é isso o que tem mais.

Entrevistador: A vida é simples? Não é difícil?

FK: Precisamos saber e querer ver a verdade e isso se aprende.

Entrevistador: 20 minutos que a gente está falando aqui.

Entrevistadora: Frans, eu queria saber por que você escolheu morar perto do mar. Pode explicar o que o mar traz pra você?

FK: Eu tentei parar lá na floresta, eu fui obrigado a sair de lá. Fazia cerâmica e trabalhava como engenheiro na fábrica, mas pegou fogo e queimou tudo. Então peguei a pequena malinha que ainda tenho e fui embora para o avião, de novo. Aonde cheguei, lá ganhei o prêmio da Bienal de São Paulo, junto com Franz Weissmann, e com esse dinheiro que me deram fui para Europa. A Europa fervia de arte, o mundo artístico estava tudo: "como vai?" Tudo lindo. Participaram e eu comecei a adorar isso e aí trabalhei na ilha onde encontrei muitos artistas e de lá a obra ganhou a bienal de Veneza, depois eu voltei de novo para o Brasil.

Escolhi aqui para poder respirar bem, mas eu chorava de ver tanto fogo e tantos estragos. A vida humana descia cada vez mais. Eu tive muita dificuldade para poder ficar,

mas agora estou livre esperando o final da minha vida. Estou chegando aos 100 anos como o Oscar Niemeyer. Quando fui visitar ele no hospital: "Eu te disse, não pensa na idade, vai vivendo". Três dias depois cheguei em Paris e todos os jornais deram a notícia: "Grande arquiteto Oscar Niemeyer tá morto". Aí você percebe, ele estava pensando que estava tremendo devido à idade. Eu tenho tudo para viver viajando, mas algo é mais forte do que eu, a idade. Pouco em pouco, a gente percebe que não se coloca uma pilha e anda. Tem ar, tem floresta, tem água do mar. Eu até mergulhava, está cheio de ossos. Eu viajava com meus barcos, meu barco agora está parado.

Entrevistador: Natureza? Não é natureza o nome do barco?

FK: Não, porque não estou mais usando. Porque no dia que me proibiram de dirigir o meu carro a vida mudou e continua. Eu nunca fiquei parado tanto tempo. Eu viajava, conheço todo o país. Eu mesmo dirigia, fui até a Amazônia 4 vezes, descobri uma pobreza no norte que dá pra chorar, não dá para acreditar nessa miséria que tem. Do outro lado, a gente vê riquezas enormes.

Minas Gerais não tem mais floresta, estão destruindo agora as montanhas. Pensam que destruindo vão fazer dinheiro e o país ficou lamentável.

Bem obrigado, não posso mais.

Entrevistador: Obrigado pela sua paciência, por nos receber aqui na sua casa, muito obrigado Krajcberg.

Entrevistadora: Adorei ouvir o senhor.

FK: Você é a preguiça?

Entrevistador: Não, preguiça é a Ana. Ela trabalha com cinema, é diretora de cinema.

FK: Eu sou muito amigo do Walter Salles, mas atualmente não vejo mais ele.

Entrevistadora: Ele fez o filme lindíssimo com o senhor, não foi?

FK: Estava na China filmando, casou, tem dois filhos. Casou com a filha do Israel Klabin. Somos muito amigos, mas a gente não se vê.

Entrevistador: Todo mundo ocupado, né?

FK: Não é pra ocupar não, tudo é complicado, viajar. Comigo, por exemplo, não me deixam mais viajar sozinho, se eu não tenho acompanhante, não deixam e muitas outras coisas, mas viva a nós!

Entrevistador: Você trabalhava nessa casa?

FK: Sim, foi aqui sim.

(...)

FK: (...) Mas estou meio isolado, estou feliz assim. Olha lá, aqui muda a cada poucos minutos.

Entrevistador: Muito lindo. Ah chegou, é o leite dele?

FK: A água...

Cuidadora: Vitamina.

Entrevistador: Vitamina, isso é bom.

Cuidadora: Bom dia.

Entrevistador: Tudo bem?

Cuidadora: Tudo bom.

FK: Já podem subir.

Entrevistador: Pra almoçar já?

Cuidadora: Não, só 11h. Ele está perguntando se vocês podem subir na casa, ele pediu para mim limpar lá.

Entrevistador: Ah, que bom, a gente pode subir hoje? Que bom, legal, maravilha. Qual é o nome da senhora?

Cuidadora: Tíndia.

Entrevistador: Tíndia que cozinha pra Krajcberg?

Cuidadora: Sou eu mesma.

FK: Viva a moça!

Entrevistador: Tíndia falou que você gosta de comer muito peixe. Você gosta de comer peixe?

FK: Gosto. Galinha não. Como às vezes, mas peixe eu gosto.

Entrevistador: E você falou que mergulhava esses ossos da baleia? Como é que você encontrou esses ossos?

FK: Sim, está cheio de ossos aqui.

Entrevistador: Aqui também tem?

FK: Foi eu que trouxe do mar. Eu viajava muito.

Entrevistador: Tá bom.

Cuidadora: Vamos lá para ele não cansar muito. Obrigada você.

FK: Vocês querem subir?

Entrevistador: A gente vai subir lá na casa, ele deixou hoje.

Entrevistadora: Ah, que ótimo!

Entrevistador: A gente vai com o Altinho ou com o outro rapaz...

FK: (Dá um grito): Altinho!

Entrevistadora: Altinho!

FK: Ele vai acompanhar vocês.

Entrevistador: Quero muito conhecer a sua casa.

FK: Eu não posso.

Entrevistador: Mas você ainda sobe lá, né? Você está dormindo lá em cima ainda, não?

FK: Sei lá, de manhã tem lá alguém. Me deixa em baixo e depois vem até aqui.

Entrevistador: Tá bom.

FK: Mas...

Entrevistador: É muito alto, né?

FK: Muita história.

Entrevistador: Muita história.

FK: Esse Brasil devia ter um reconhecimento dos brasileiros que nasceram aqui um pouquinho mais, e querendo ver o país deles, porque estão destruindo agora a Amazônia.

Cuidadora: Este é o Altinho.

Entrevistador: Esse é o Altinho.

Entrevistadora: Será que posso tirar uma foto nossa?

Entrevistador: Tá.

Altinho: Deixa eu tirar uma foto pra ela aqui.

Entrevistador: Ah tá, vamos fazer uma foto.

FK: Acompanha eles...

Entrevistadora: Deixa eu botar (...)

APÊNDICE B – Catálogo da exposição: O apego ao vivo/L'attachement au vivant

Este trabalho foi produzido por ocasião da exposição de Mauro Fainguelernt no Musée d'Histoire de la Médecine de l'Université Paris Descartes.

Exibição: de 17 de maio a 19 de junho de 2019.

Obras e fotografias: Mauro Fainguelernt, Brasil.

Textos: Octave Debary, França.

Tradução do texto para o português: Letícia Ferreira, Universidade Federal de Pelotas, Brasil.

Tradução do texto para o inglês: Andrew Gallix, Université Paris IV – Sorbonne, França.

Concepção gráfica: Antoine Lecharny, França.

Acompanhamento do catálogo no Brasil: Pedro Estarque.

Curador da exposição: Octave Debary

Coordenação da exposição:

Yvan Brohard, encarregado do projeto *Art et Science*, Paris Descartes.

Giulia Nardelli, Musée d'Histoire de la Médecine, Paris.

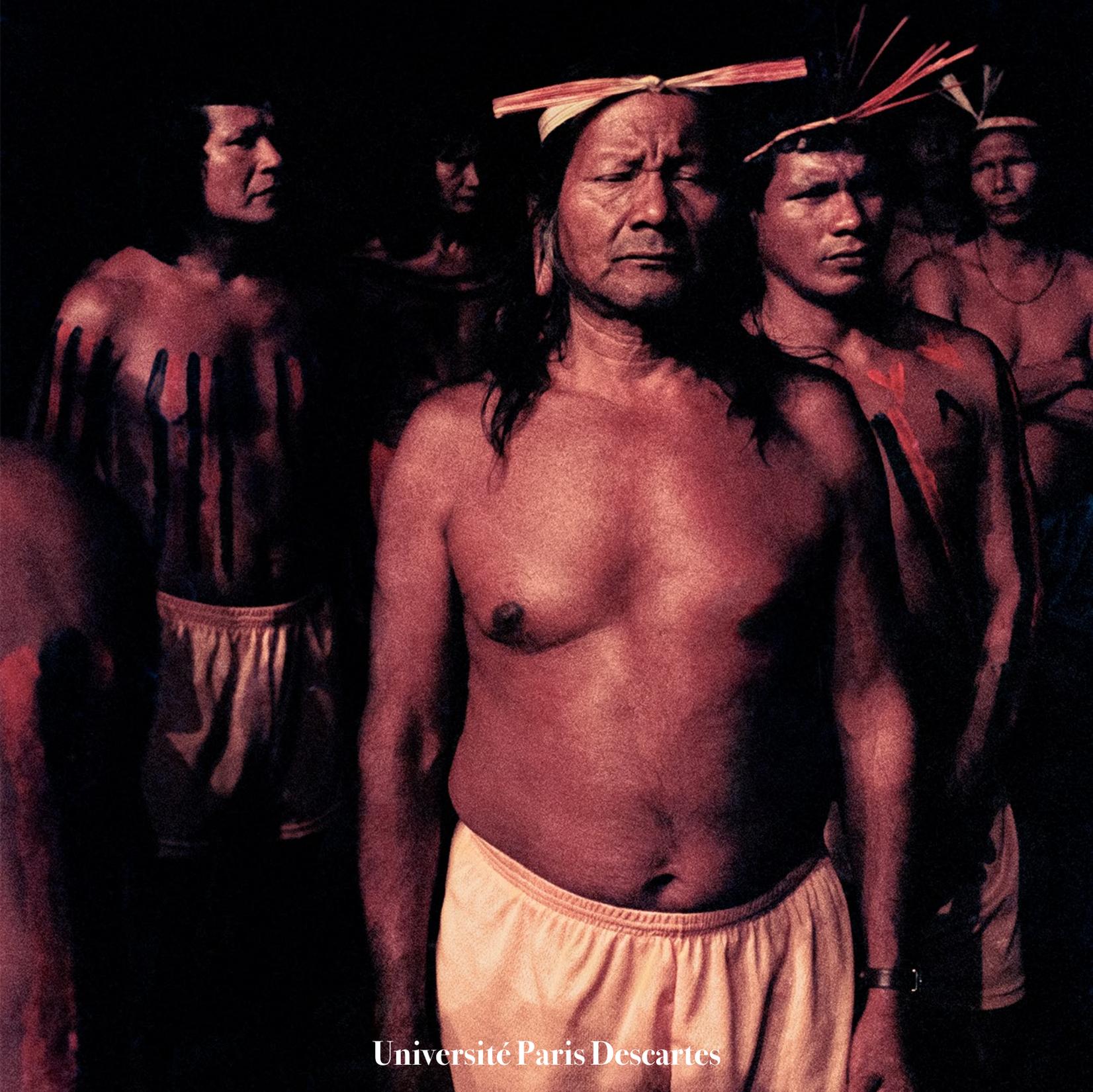
Coordenação da concepção gráfica: Michel Tournier, *Pôle Graphisme Université Paris Descartes*.

O APEGO AO VIVO

L'attachement au vivant
Attachment to the living

Mauro Fainguelernt

Octave Debary



Université Paris Descartes

Couverture

Photographie issue de la série *Krahô*
Théâtre Carlos Gomes à Rio
Brésil, 2000

Dos

Photographie issue de la série *Krahô*
Musée de l'Indien de Rio
Brésil, 2000

O APEGO AO VIVO

Œuvres de Mauro Fainguelernt et textes d'Octave Debary

Université Paris Descartes

Cet ouvrage a été réalisé à l'occasion de l'exposition de Mauro Fainguelernt
au Musée d'Histoire de la Médecine de l'Université Paris Descartes
O APEGO AO VIVO

du 17 mai 2019 au 19 juin 2019

Œuvres et photographies

Mauro Fainguelernt, *Brésil*

Textes

Octave Debary, *France*

Traduction du texte en portugais

Leticia Ferreira, *Université Fédérale de Pelotas, Brésil*

Traduction du texte en anglais

Andrew Gallix, *Université Paris IV - Sorbonne, France*

Maquette et conception graphique

Antoine Lecharny, *France*

Suivi du catalogue au Brésil

Pedro Estarque

Commissaire de l'exposition

Octave Debary

Coordination de l'exposition

Yvan Brohard, *chargé de mission Art et Science, Paris Descartes*

Giulia Nardelli, *Musée d'Histoire de la Médecine, Paris*

Coordination de la conception graphique

Michel Tournier, *Pôle Graphisme Université Paris Descartes*

O APEGO AO VIVO



**L'ATTACHEMENT
AU VIVANT**

La mémoire comme image

Octave Debary

Comment les sociétés construisent-elles des formes de réparation du monde en réponse à la perte ou à la destruction de leur histoire et de leur savoir ? En archivant leurs brisures, collectant leurs fragments, des plus glorieux aux plus catastrophiques. La mémoire est leur deuxième chance. Elle vient rendre compte du temps qui passe et se faisant, rend un compte à l'histoire. Dans cette comptabilité mémorielle, le musée rassemble les débris éparpillés du monde, signifie son attachement à ce qui reste, son attachement au vivant. Les objets sursitaires y trouvent un refuge.

Photographe, sculpteur et plasticien, Mauro Fainguelernt travaille depuis de nombreuses années sur les liens entre la disparition de la nature et la sauvegarde des savoirs du monde. Sa dernière grande réalisation est dédiée à l'artiste brésilien d'origine polonaise, Frans Krajcberg¹. Elle porte sur l'exil d'un artiste qui, après avoir combattu le nazisme, doit quitter une Europe antisémite, même en temps de paix. Mais comment se séparer de la violence du monde ? En 1947, son exil continental vers le Brésil se redouble d'un exil de la société ; cherchant dans la nature un lieu protégé de la violence humaine. Pour y vivre, regagner une paix qui semble impossible dans les sociétés humaines. Comme si la culture était déjà morte.

En rejoignant le Brésil, c'est un autre désastre qui attend Krajcberg. Celui d'une nature détruite qu'il rencontre d'abord dans le Paraná puis en Amazonie et au Mato Grosso. La déforestation devient l'ultime spectacle de la disparition du monde. Sous ses yeux, elle poursuit le travail d'une autre industrie de la mort à laquelle il pensait échapper. Des arbres assassinés, mais aussi des sociétés. Il photographie l'effroi, prend le cliché d'Indiens d'Amazonie qu'il découvre carbonisés et pendus à des arbres². Que reste-t-il ? Une infime chance, celle de pouvoir raconter, témoigner. L'image sera la lumière de la mémoire, la possibilité de regarder le monde,

d'accompagner l'existence. Dès 1964, l'artiste photographie, sculpte, peint, faisant des restes du monde les matériaux de sa survie et de son attachement au vivant. Ce « poète des vestiges » pour reprendre l'expression de Walter Salles³, refera littéralement le monde en ramassant, collectant ses débris comme autant de corps. Défiant la destruction pour redonner une forme à un monde à la dérive. Ses sculptures sont des testaments adressés à la brillance de la nature, des protestations qui font matière avec la perte elle-même. En 1978, à la suite de leur voyage le long du Rio Negro (affluent de l'Amazone), il rédige avec l'historien d'art français Pierre Restany, *Le manifeste du naturalisme intégral*, une critique du matérialisme et de la « tyrannie de l'objet », une réponse au « pouvoir abusif de la société⁴ ». Il faut comprendre les limites de la société, saisir cette dernière chance pour l'homme, entendre « le cri » de l'œuvre de Krajcberg : « Mes travaux sont mon manifeste. Le feu est la mort, l'abîme. Le feu m'accompagne depuis toujours. La destruction a des formes. Je cherche des images pour mon cri de révolte ».

La perte du monde devient la question centrale de son œuvre et rejoint celle de la mémoire. Car toute mémoire procède de l'oubli de ce qui la met au travail ; elle est en exil de sa durée, de son historicité. Mais on ne quitte pas son passé simplement en se déplaçant. Tout exil, toute migration, s'accompagne de son histoire. La mémoire est une survivance, Krajcberg un survivant. Le trait d'union entre le travail de Fainguelernt et celui de Krajcberg se dessine ici. La mémoire est leur terrain partagé. Lors d'une discussion entre les deux artistes, Krajcberg évoquera dans une belle formule cette distance à soi propre à son pays d'accueil : « les Brésiliens ne connaissent pas le Brésil ». Résonance aux « racines » d'un pays où, selon le mot de Sérgio Buarque de Holanda, « nous [les Brésiliens] sommes encore aujourd'hui des expatriés de notre patrie⁵ ». Le paradoxe est là, le Brésil porte cette distance dans sa

fondation, au point d'en faire peut-être, selon les mots de Stefan Zweig, « le pays du futur⁶ ». La force futuriste et créatrice d'un pays se paie au prix de l'oubli (impossible) de sa terre. Comme de son passé ? Oubli ravageur poursuivi par la politique de l'actuel Président en matière de planification environnementale de l'Amazonie, qui prévoit d'ouvrir les territoires autochtones au développement minier.

Des musées impossibles

En septembre 2018, l'incendie du musée national de Rio a lui aussi ravagé les restes d'un passé difficile à conserver. Le musée, transféré en 1892 dans le palais Saint-Christophe au sein du parc de Boa Vista, abritait l'une des plus importantes collections d'histoire culturelle et naturelle d'Amérique latine. Il était également un lieu d'intersection des fondations du Brésil, où les familles royales portugaises (en exil) puis brésiliennes (après l'indépendance de 1822) ont résidé tout au long du XIXe siècle. En 1891, un an avant d'accueillir le Musée, le bâtiment est utilisé pour rédiger la première Constitution républicaine du pays.

Le travail de Mauro Fainguelernt porte sur cette mémoire de la perte. Il partage son exil avec une histoire, un pays, une langue, une religion, un artiste. Autant de distances qui se posent comme des terres d'origine mais que l'on peut aussi nommer des parentés, des liens, des attachements. Issu d'une famille juive de Russie exilée au Brésil en 1923, ce Carioca a établi sa vie et son travail au milieu de ce passé. Mais là encore, la mémoire bute face

à son propre trajet. Reste aveugle, n'arrive pas à se raconter, ni à dévoiler sa propre image, alors même que l'on prétend la conserver ou la montrer dans les musées.

La mémoire de Fainguelernt peut se raconter⁷ à partir de deux images impossibles, deux expériences de musées impossibles, celles de son enfance. Deux images manquantes à partir desquelles la question de la mémoire n'a eu de cesse de se poser et de revenir dans son œuvre. La première est celle du Musée de Lima à Salvador de Bahia et de l'Institut de médecine légale Nina Rodrigues où furent conservées les têtes décapitées des bandits (cangaceiros) du Nordeste et de leur chef Lampiao (Virgulino Ferreira da Silva). Ils sévirent dans cette région à partir de 1922⁸, avant d'être traqués et abattus en 1938. Les têtes des bandits furent exhibées sur les places publiques, de ville en ville, comme autant de trophées, par un pouvoir se pensant victorieux de ses ennemis. Elles furent ensuite étudiées par une médecine d'inspiration phrénologique en vue de comprendre l'origine de leur violence. Puis, momifiées et exposées devant les foules jusqu'en 1969 au musée de Salvador. En 1967, alors âgé de 5 ans et en vacances avec sa famille, Mauro Fainguelernt visite ce musée. On lui interdit l'accès à la salle. Protéger une enfance du passé au point de lui interdire son accès. Alors pourquoi conserver et exposer une histoire à laquelle on refuse la visite ?

L'autre musée impossible de Fainguelernt est à Jérusalem où il se rend à l'âge de 15 ans. Il y découvre les images filmées en avril 1945 de la libération par l'armée américaine des camps d'extermination nazis. Dans une séquence, on aperçoit des bulldozers trainer des centaines de morts dans des fosses : « j'ai été choqué par cet amoncèlement de corps poussés par des machines qui normalement sont faites pour prendre de la terre. J'ai quitté la salle en pleurant et je suis sorti du musée. Je me suis assis sur les marches, à l'entrée.

Là, l'un des guides est venu me rechercher et a insisté pour que j'y retourne. Depuis, je refuse de revenir dans un seul musée de l'Holocauste ou musée de guerre ». Le jeune garçon s'est enfui du musée, refusant d'être le spectateur des camps de la mort. Pourquoi lui ?

Ces deux souvenirs d'enfance sont des souvenirs de violence dont le musée est le garant de la sauvegarde. Le premier porte sur l'histoire d'un Brésil auquel il appartient et dont il est son propre étranger, le second, sur une guerre meurtrière dont il est exilé, de par son ascendance juive et russe. Ces deux souvenirs sont violents, violence d'un interdit de voir (au Brésil), violence d'une obligation à regarder (en Israël) : pour Fainguelernt la mémoire n'a pas de lieu où se tenir. Il reste au seuil de l'un et s'enfuit de l'autre.

Krahô, Amazonie, Musée de l'Indien à Rio de Janeiro

En 2000, Mauro Fainguelernt se rend dans un autre musée, qui s'est lui aussi créé en réponse aux violences de l'histoire et s'est construit comme un îlot, un territoire déplacé : le musée de l'Indien (Museo do Índio) fondé par l'anthropologue brésilien Darcy Ribeiro en 1953 à Rio de Janeiro⁹, aujourd'hui dans le quartier de Botafogo. Y sont collectés les objets d'une partie des premières populations qui ont peuplé le pays. Exposées dans des musées qui peinent à leur donner un nom : musée de l'Indien, des indigènes, des autochtones, des premières nations, parfois musée d'anthropologie ou d'ethnographie¹⁰... Un innommable dont les effets postcoloniaux aboutissent à

l'impossibilité de trouver une juste qualification pour désigner les cultures et les objets qu'ils conservent. Car tous ces musées se sont ouverts sur les cendres de la domination et de la destruction des sociétés qu'ils abritent¹¹. Si les objets y gagnent un abri, Fainguelernt va y faire une autre rencontre. Des représentants de la population amazonienne Krahô sont présents, occupent les lieux, pour raconter leur histoire et montrer ce qu'ils sont –encore. Issus de la nation Timbira et de la langue de la famille jê, leur nombre avoisine aujourd'hui 3000 personnes, réparties dans la réserve (« Terre indigène Kraolândia », 3000 km²) qui leur a été accordée en 1990 dans la partie nord de l'Etat du Tocantins au Brésil.

L'artiste propose aux membres de cette communauté de réaliser une série de portraits. Ils seront présentés à l'occasion de la célébration des 500 ans de la «découverte» du Brésil en l'an 2000, dans une exposition intitulée «Iminencias Pardas¹²». Ce travail porte sur la tension entre la force et l'esthétique marquante de visages dont la présence sur leur terre, comme la question du devenir de leur culture, est en sursis. Les différentes politiques de déforestation et le développement des cultures intensives se font aux dépens des premiers habitants. Alors, célébrer l'anniversaire d'un pays par la collection de portraits de ceux qui en sont les survivants est une manière de poser la question de ce qui nous attache, nous lie à eux. Est-ce une esthétique de la présence qui mêle l'attraction à la distance, à l'acceptation de la perte ? Ces images sont-elles les derniers souvenirs de cette culture ? Ne resterait qu'une image ? Le musée est une «zone de contact¹³» au sein de laquelle l'artiste tente d'assumer cette rencontre. Il décide d'en faire des images non pas pour mémoire (comme le propose les musées) mais de montrer que la mémoire est une image. Un remontage du temps qui raconte que les espaces de revendication de ces gens sont des endroits d'exhibition. Fainguelernt les

photographie au Musée de l'Indien et au théâtre Carlos Gomes à Rio où ils sont présents et (se) manifestent, dans des lieux autant de négociation que de relégation¹⁴.

Dans ce travail, l'histoire apparaît sous forme d'images où se confrontent la beauté et l'intensité de visages et de corps exprimant ce que l'on ne peut comprendre d'eux. Fainguelernt laisse à leur anonymat des gens auxquels il ne demande pas leur nom, les photographie dans une pénombre rendant impossible l'identification du lieu où ils se tiennent. Autant de portraits, de rencontres qui dévoilent leur exil. Il donne à voir cette perte pour poser la question -laissée sans réponse : qui sont-ils ? Quel est leur nom ? Quelle est leur histoire ? Il faut discuter, parler, redonner voix à l'histoire. La rencontre est fragile, incertaine. La conservation de la culture Krahô se négocie aussi aujourd'hui à travers l'entreprise de sauvetage de leur agriculture et de leur médecine. Déplacés de leur terre et encadrés par les politiques étatiques, les Krahô ont du délaissé au début des années 1970 leur culture du maïs au profit de celle du riz. En 1990, à la demande du Centre National brésilien des ressources génétiques et biotechnologiques (CENARGEN), leur seront restituées des graines de maïs conservées dans une banque de plasma germinatif (conçue par une agence publique de recherche agronomique, EMBRAPA, en 1978). Ces graines ont été stockées afin que les Krahô puissent avoir la possibilité de cultiver leur maïs, même chassés de leur terre. Comme dans un musée, le stockage des graines devient le lieu de mémoire et d'attachement au vivant d'une société en voie de disparition. Mais aussi une promesse : les graines gardent leur pouvoir de germination et ouvrent l'horizon d'un futur. « Mais comment reprendre ce que l'on a perdu » demande l'artiste¹⁵.

Parole

Au commencement de ce travail, il y a encore le souvenir d'une rencontre avortée dans un musée. A 20 ans, alors étudiant au Musée national des Beaux Arts de Rio (mnba) au laboratoire de restauration, on confie à Fainguelernt la charge de protéger des archives en papier. « A cette époque, on pensait qu'il suffisait de les nettoyer pour les conserver, mais c'était sous-estimer le rythme et la force naturelle des choses ». Il quittera le musée et changera d'activité, pour s'occuper d'abeilles pendant un an à Minas Gerais (région du Sudeste). Travailler avec les abeilles, à la fois pour s'éloigner mais aussi rejoindre une « autre société, qui elle, vit au rythme de l'intelligence et des règles de la nature. Les abeilles sont comme l'eau, leur absence signifie l'impossibilité de la vie ». En 2011, Paroles poursuit cette recherche et exprime « une tentative de faire torsion à l'anthropocentrisme ».

Si Mauro Fainguelernt vit et travaille à Rio, il s'est aussi établi depuis 1998 dans un lieu de retrait, dans les montagnes de Galdinopolis à 3 heures de l'ancienne capitale du Brésil. Là, il a construit, au milieu d'une immensité naturelle, un lieu pour créer (un atelier) et pour vivre (une maison), « un projet de centre où peuvent venir des artistes qui travaillent autour du lien entre nature, art et mémoire ». La nature est un réservoir du vivant. Le risque environnemental est un risque écologique mais aussi l'annonce de la disparition de savoirs liés à une réduction des richesses naturelles et à la perte de la biodiversité. La destruction de la nature est un risque pour la culture. A la conjonction de ces deux disparitions, l'artiste a conçu une installation photographique et filmique autour des abeilles. Il a établi une série de mots: ESPAÇO, RISCO, PAROLE, TEMPO, CASA, CAMPO, CUSTO, VISAGE, ANTLITZ, KAIROS, DEGELO, MAL, EXILIO, AURA (espace, risque, parole, temps, maison, camp, prix, visage, antliz, kairos, dégel, mal, exil, aura). Après avoir écrit chaque mot avec de la cire d'abeille à l'intérieur de cadres, l'artiste les a placés dans des ruches. Après une journée, il a retiré les cadres

sur lesquels les abeilles ont commencé à déposer leur miel. Le cadre est laissé en plein air, exposé et photographié et enfin, remis définitivement dans la ruche. « Parfois, je n'ai pas photographié les cadres, je les ai laissés dans les ruches, ils sont devenus partie intégrante de leur société, mais perdus pour l'art ». Le miel, déposé sur les cadres, est une archive du travail des abeilles. L'artiste les a extraits, le temps d'une photographie, pour rendre visible cette entreprise de remplissage, de recouvrement des mots. Comme pour toute archive trop remplie, si le travail des abeilles va jusqu'au bout, on ne voit plus rien, que le tout, qu'une plénitude qui signe la disparition du mot. L'intervention de l'artiste force le cours du temps, suspend le recouvrement. L'art est une intrusion, une obstruction au temps de la nature. Il vient marquer l'arrêt de la vie pour enregistrer, rendre compte de ce qui se passe, comme un mouvement arrêté, une image. L'image devient mémoire, un arrêt du temps qui prend la forme d'un souvenir et nous rappelle que la vie a lieu. Ce dialogue avec les abeilles « renvoie à la capacité singulière qu'ont les hommes et les animaux de construire leurs habitations et de se donner une place pour vivre qui témoigne de leur recherche d'autonomie ». L'œuvre est une synthèse où cohabitent les idées de conservation et de disparition. Une fois les cadres remis dans les ruches, la possibilité de lire le mot disparaît. Il est recouvert par le temps, par le travail des abeilles. Si l'image du cadre est désormais invisible, elle garde en elle le mot. Là encore, l'image est la mémoire du mot, même invisible. Le passage du temps est plénitude. « L'art est une tentative d'accéder à la mémoire, de révéler quelque chose qui est enfoui ». Un art du souvenir ? De fabriquer des images, pour en finir ? Pour que l'on puisse enfin les regarder, paisiblement ou dans le fracas du vivant, leur exprimer notre attachement. Il faut rompre les silences de l'histoire¹⁶, reprendre enfin la parole.

- ¹ Travail en cours qui fait l'objet de sa thèse de doctorat, «Frans Krajcberg: algumas imagens da arte entre o exílio e a memória» (Frans Krajcberg des images de l'art, entre exil et mémoire), à l'Université fédérale de l'Etat de Rio (Brésil). C'est dans cette université et dans son programme *Mémoire sociale* que nous nous sommes rencontrés en 2015.
- ² Clichés pris par Krajcberg et que lui réclamera, en vain, la police brésilienne. Il les conservera ne souhaitant pas faire disparaître les preuves de ces crimes. Krajcberg a confié cette information à Mauro Fainguelernt lors d'entretiens menés en février 2016, à proximité de Nova Viçosa dans l'Etat de Bahia, où Krajcberg s'était construit une maison dans un arbre de 18 mètres. Il est mort à l'âge de 96 ans, en novembre 2017.
- ³ Walter Salles, Krajcberg, *O Poeta dos Vestigos*, documentaire, 52 minutes, Brésil, 1987.
- ⁴ *Manifeste du Rio Negro. Du naturalisme intégral*, Pierre Restany, Haut Rio Negro, août 1978, avec Sepp Baendereck et Frans Krajcberg. En 2013, Claude Mollard et Krajcberg signeront *Le nouveau manifeste du naturalisme intégral* (Paris, Critères eds).
- ⁵ Sérgio Buarque de Holanda, *Racines du Brésil*, Paris, Gallimard, (1936, 1ère éd.), 1998, p. 37.
- ⁶ Stefan Zweig, *Brasil, Pals do Futuro*, LCP, (1941), 2001. Dernier ouvrage rédigé par l'auteur autrichien, lui aussi réfugié au Brésil en 1939.
- ⁷ Les citations sans référence sont issues des entretiens que j'ai menés avec l'artiste en 2017 à Rio de Janeiro et en 2018 à Paris.
- ⁸ Pour une histoire du célèbre bandit voir Jasmin Elise, « La geste de Lampião », *Caravelle*, 88, 2007, pp. 177-200. Pour une analyse récente des enjeux mémoriels des liens entre la violence et l'héroïsme populaire des cangaceiros, on pourra se référer au travail en cours de Francisco Ramos, « *A memória e os rastros de coletivos marcados pela violência no Brasil* », Conférence au Congrès annuel de l'Unirio, octobre 2018.
- ⁹ Voir la présentation qu'en fait Darcy Riberio en 1955 et son plaidoyer pour la réhabilitation des cultures indiennes dans « The Museum of the Indian », *Museum*, VIII, 1, 1995, pp. 5-10.
- ¹⁰ Voir les travaux réunis dans Ivan Karp, Lavine, Steven D. (ed.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1991. Karp, Ivan, ali. (éd.), *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1992.
- ¹¹ Pour tenter de neutraliser ces effets ethnocentriques, cet innommable ne trouve parfois d'autre nom que celui de son adresse, comme c'est le cas du dernier grand musée d'ethnographie ouvert à Paris en 2006. Voir Octave Debary & Mélanie Roustan, *Voyage au Musée du quai Branly*, Préface de James Clifford, Paris, La Documentation française, 2012.
- ¹² *Iminências Pardas*, exposition collective, Centre artistique SESC à Nova Friburgo, (Brésil), 2004. Puis, *Iminências Pardas II*, exposition individuelle, Maison du Brésil, Université de Complutense, Madrid, (Espagne), 2004.
- ¹³ L'expression est de James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 188 et ssq.
- ¹⁴ Avant son déplacement en 1977 dans le quartier de Botafogo, le Musée de l'Indien s'était ouvert dans un ancien bâtiment du XIXème siècle à quelques pas du stade de football du Maracana. Après son transfert, l'ancien bâtiment, laissé à l'abandon, sera réinvesti par des communautés indiennes en 2006. Elles occuperont le site et développeront un « centre de rencontre des cultures indigènes » qui prendra le nom d'« *Aldéia Maracanã* » (village Maracana). Objet de convoitises immobilières et enjeu de représentations identitaires, le village et ses occupants seront délogés par la police en mars 2013, un an avant la tenue de la coupe du monde de football au Brésil.
- ¹⁵ A la suite de recherches sur les ressources biologiques végétales et les pouvoirs médicinaux psychoactifs de plantes utilisées par les guérisseurs et les chamans Krahô, des laboratoires pharmaceutiques ont été accusés d'utiliser sans droit ni consentement ces savoirs. Pour une analyse de ces conflits, on peut lire Rodolphe Zahluth Bastos, « La biopiraterie : réalité ou manipulation médiatico-politique ? Le cas des indiens Kraho en Amazonie brésilienne », *Hérodote*, 3, 2009, pp. 138-150.
- ¹⁶ Georges Didi-Huberman, *Blancs soucis*, Paris, Minuit, 2013, p. 115.

Mauro Fainguelernt

Œuvres

Mauro Fainguelernt est photographe, sculpteur et plasticien. Son œuvre aborde principalement le thème de la mémoire. Il travaille les questions de destruction de la nature et de conservation de la culture et mène depuis plusieurs années une recherche approfondie sur l'œuvre de l'artiste brésilien Frans Krajcberg. Il est diplômé de l'École des Beaux Arts de Rio et a ensuite poursuivi sa formation à l'École des arts visuels du Parc Lage, à l'Institut de la sculpture du New Jersey (USA) et à l'Institut Metodista Bennett de Rio (Brésil). Il est professeur en techniques de conservation et de restauration à l'École des Beaux-Arts de l'Université Fédérale de Rio de Janeiro.

Octave Debary

Textes

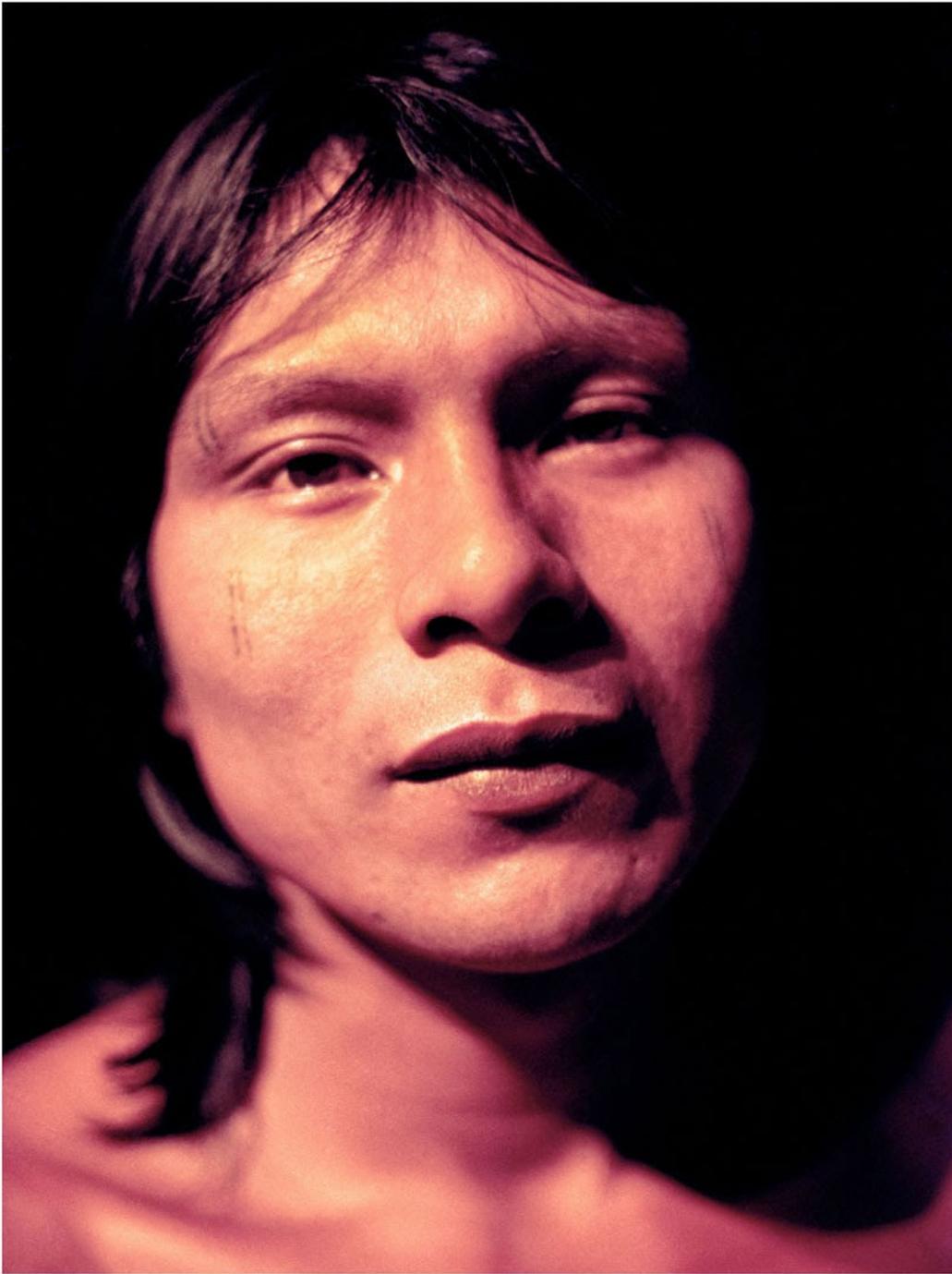
Octave Debary est anthropologue, professeur à l'université de Paris-Descartes, chercheur au centre d'anthropologie culturelle du CANTHEL (Sorbonne Paris-Cité) et associé au IIAC équipe LAHIC (EHESS-CNRS). Ses recherches portent sur la construction d'une anthropologie comparée de la mémoire. Il a récemment publié, *De la poubelle au musée. Anthropologie des restes*, préfacé par Philippe Descola, Créaphis, 2019. *Hidden by the surface. Works about marine debris*, Swaantje Guntzel (Œuvres et éd.), Octave Debary (Texte), Druck, Allemagne, 2017. *La ressemblance dans l'œuvre de Jochen Gerz*, (ouvrage français-anglais), Créaphis, 2017.

Krahô

*Série Krahô, Amazonie,
photographies réalisées au Musée de l'Indien
et au théâtre Carlos Gomes, Rio de Janeiro, Brésil*

*Série Krahô, Amazônia,
fotografias realizadas no Museu do Índio
e no Teatro Carlos Gomes, Rio de Janeiro, Brasil*

*Krahô series, Amazonia,
photographs taken at Museum of the Indian
and Carlos Gomes Theatre, Rio de Janeiro, Brazil*

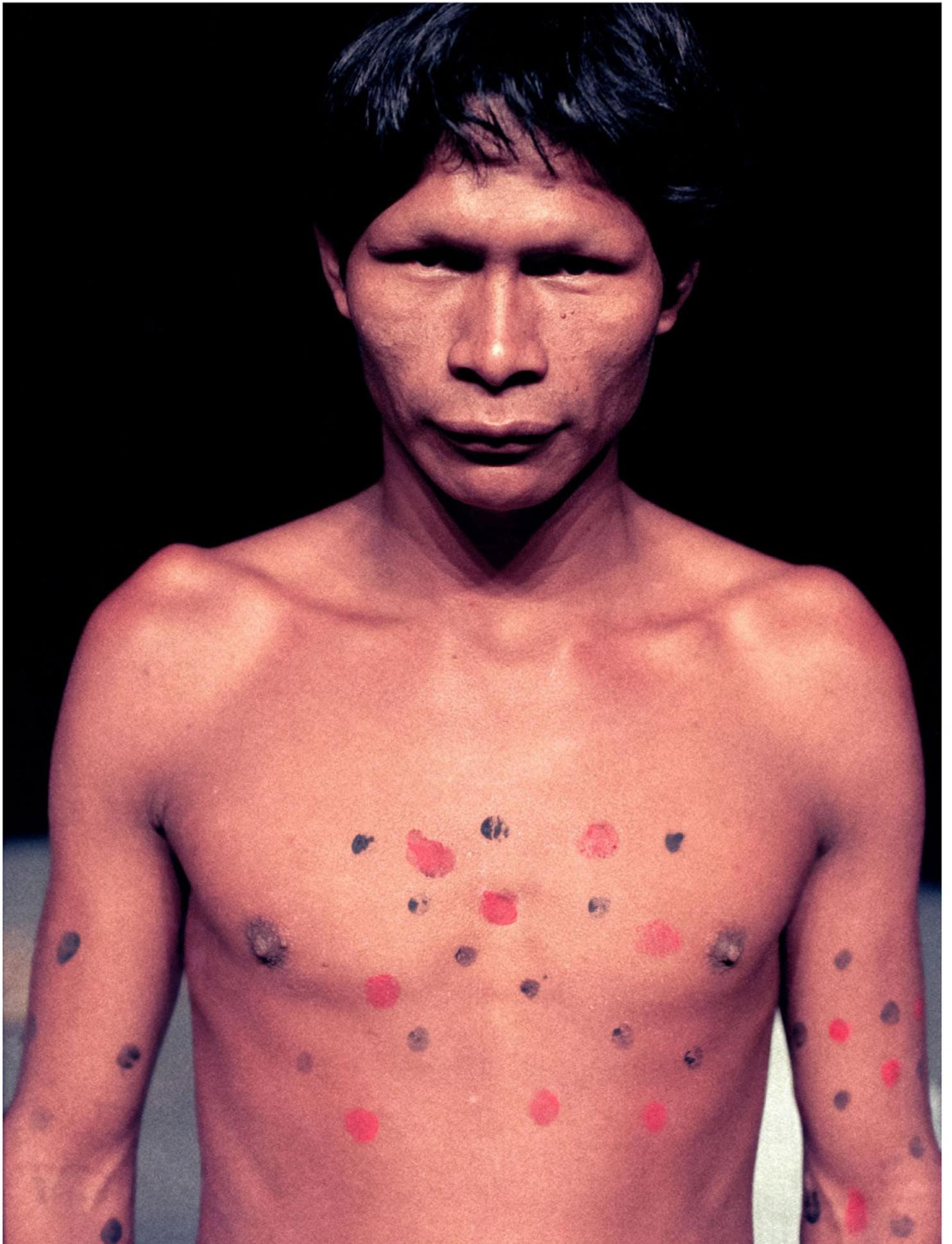




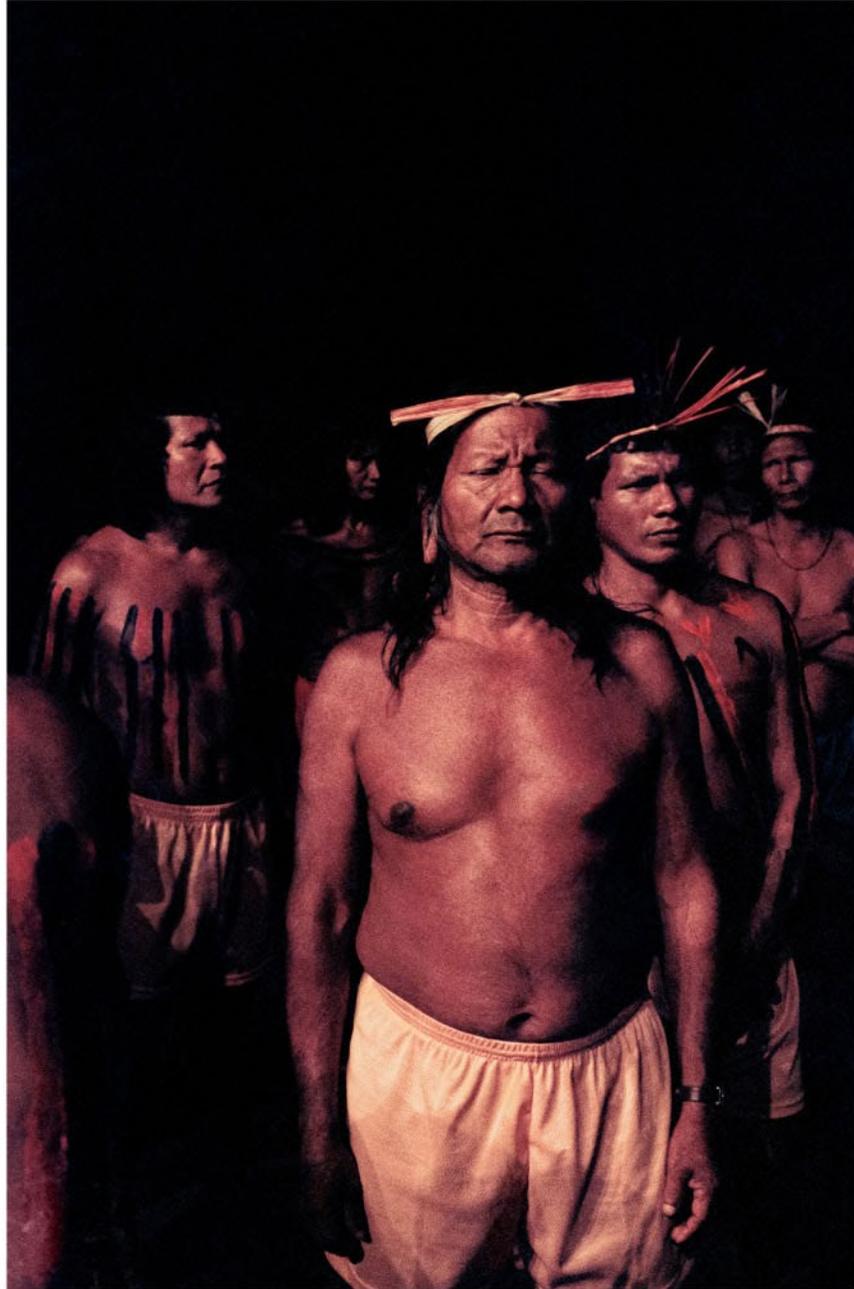






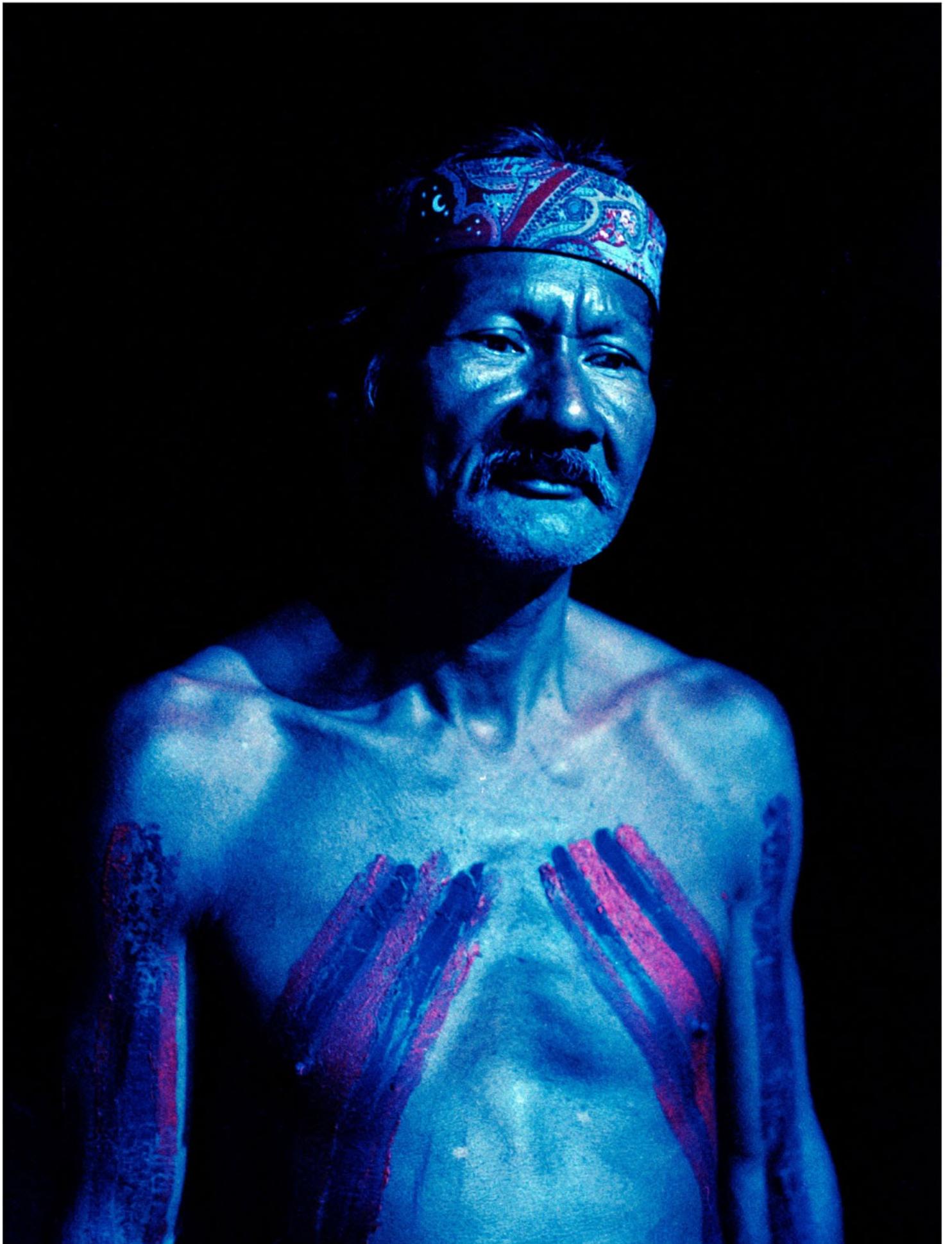




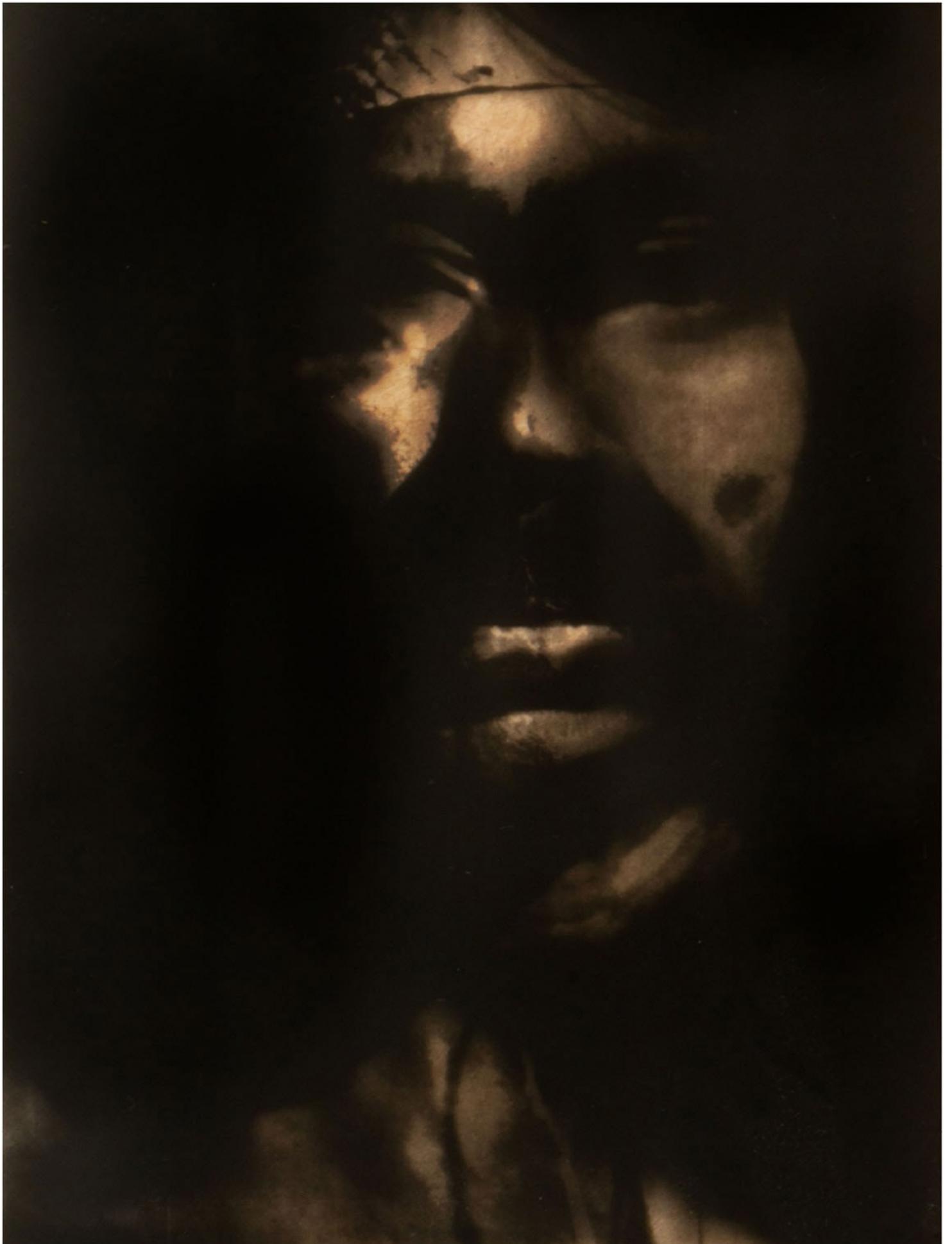


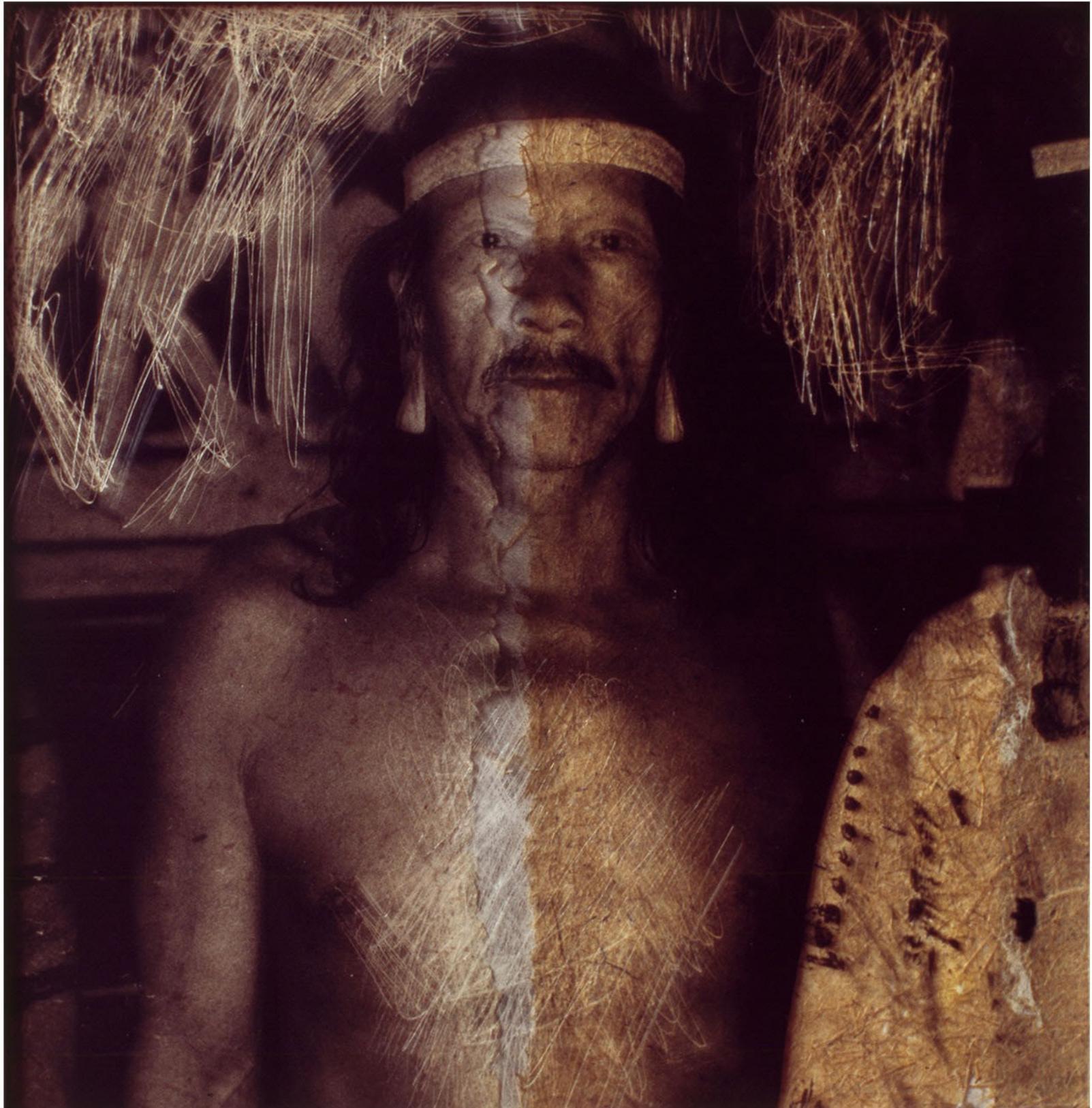


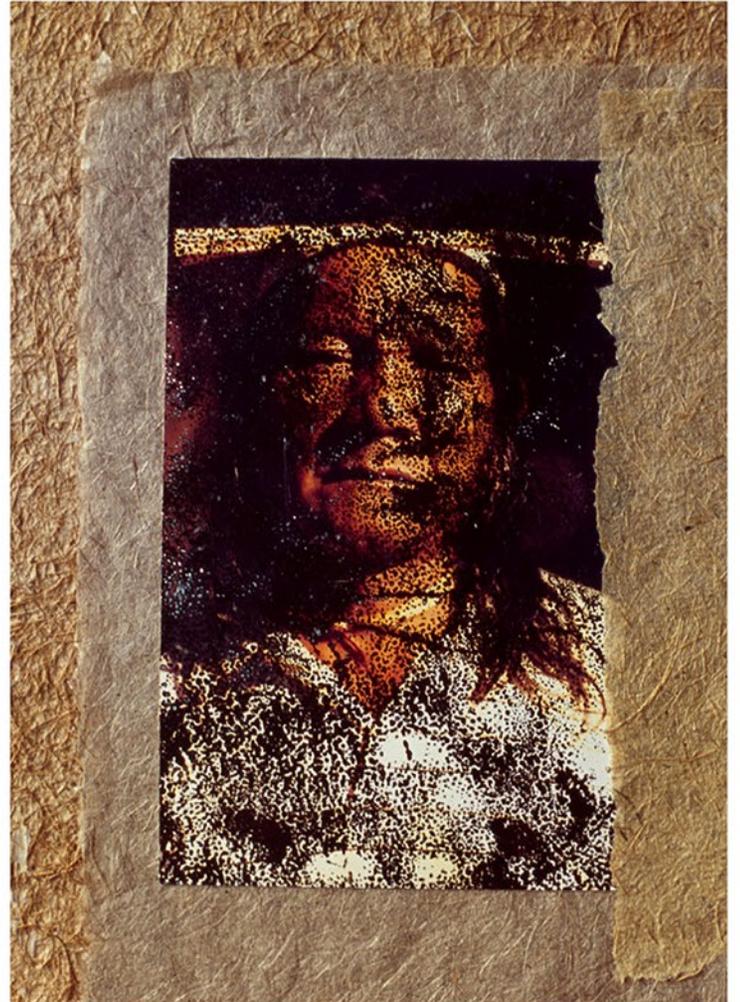


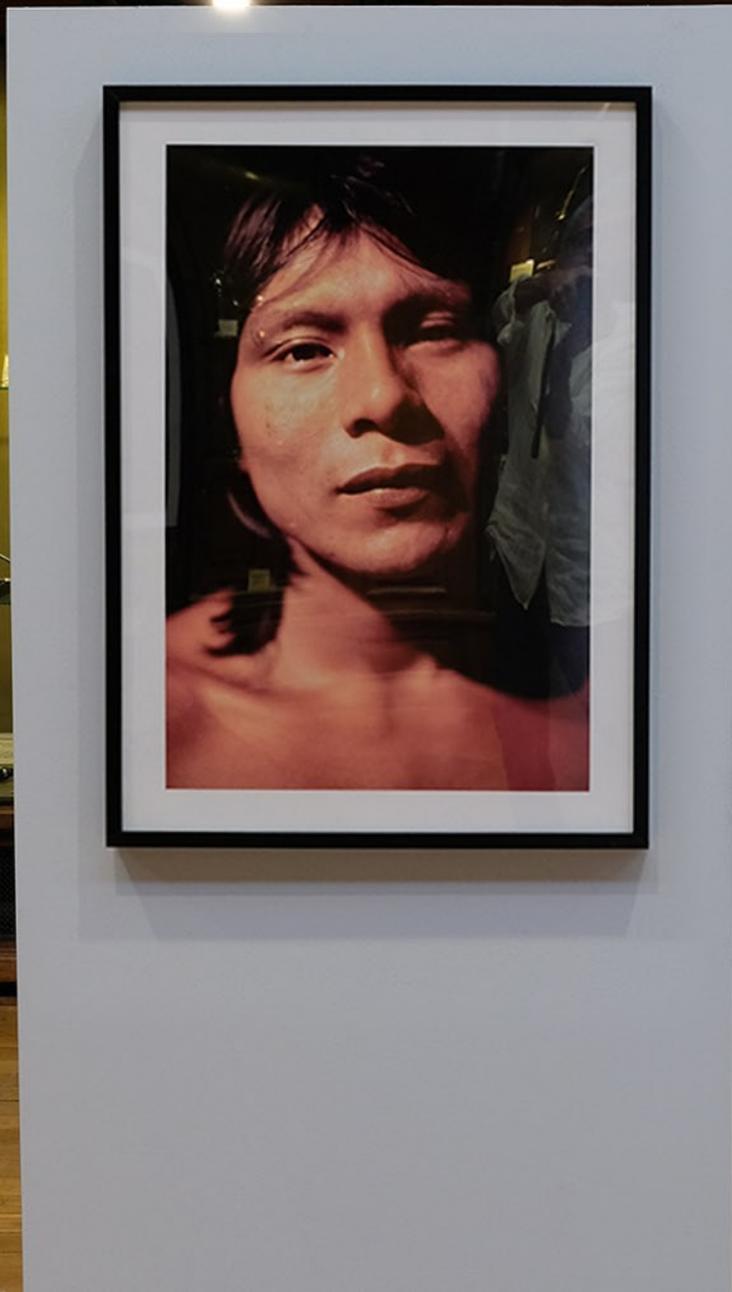


















Parole

Série Parole, Galdinopolis, Brésil

Série Parole, Galdinopolis, Brasil

Série Parole, Galdinopolis, Brazil



PARADISE



TEMPUS









1850

1850





















DEFROSTING





A. AFRICAN DRY FOREST. This forest with some tree regeneration near Elisabethville, Katanga. The photograph was taken during Marbut, 1923.



B. THE VENEZUELAN LLANOS. The grassland is shown to be sprinkled with palms (*Copernicia tectorum*), some of which are infested with a strangler species of *Ficus*. (After Carl Sachs in Schimper, 1903.)

PLATE XXVI

TROPICAL RAIN FOREST

Many European natural historians who saw the tropical rain forest in its undisturbed state concluded that such luxuriant vegetation must be fostered by soils of great natural fertility. As a later stage, however, the opposite opinion. Unless the statements are qualified, it is almost certainly misleading to say that these soils are either 'fertile' or 'barren'. Because they are subjected to even more vigorous leaching than are most forest soils in higher latitudes, these soils might be expected to be poor in mineral bases and quite acid in reaction. The leaching process is often by the persistently high temperature however; this ensures that the copious supplies of dead plant debris which reach the forest floor are very rapidly decomposed so that any bases they contain are released quickly. This constant supply of bases maintains the base-status of the soil at a fairly high level so that normally the soil reaction does not fall far to the acid side of neutrality. The content of organic matter is rich and very rapid. Little tendency for organic matter to accumulate in the soil. A negligible A_h horizon. Although these soils decompose rapidly throughout the whole year, the temperatures are quite moderate. The presence of sesquioxides. In these soils, the acidity, however, it is the becomes most mobile. This to be re-deposited in the upper horizons of the soil either removed altogether and lost to the soil. The clay fraction of the upper elevated horizons thus becomes relatively enriched in sesquioxides. The net result is, therefore, the exact opposite of that achieved by the podzolization process. These silica-leached, sesquioxide-rich soils are referred to as 'lateritic soils' and the process that gives rise to them as 'laterisation'. This process is going on beneath much tropical rain forest and the deep, red soils so produced are often called *tropical red soils*. It will be obvious that if the laterisation process continues in the same material for a sufficiently long period, the clay minerals will ultimately lose all their silica and be converted into a substance composed entirely of the two sesquioxides. This is the substance known as 'laterite'. The really absorbing problem which faces soil scientists in the tropics is that, although nodules of laterite are found quite frequently in the tropical red soils, no case has been described where the upper horizons of a clay soil beneath tropical rain forest have become a continuous layer of pure

SANCION / El Madrid invoca el historial de Zidane para que pueda jugar contra el Valencia / 46

SEMIRA PARA CURAR ENFERMEDADES PERO TAMBIEN PERMITE COPIAR PERSONAS

La primera clonación acreditada de embriones humanos abre una nueva era para la ciencia

Investigadores de Corea del Sur han logrado la primera clonación de embriones humanos, duplicando células de óvulos de mujeres voluntarias.

Aseguran que sólo pretenden curar enfermedades y poder, en todos los países, que no permitan la clonación reproductiva.

Ana Pastor subraya que la ciencia se beneficia de la Declaración de los Derechos del Hombre de Europa que prohíbe la clonación.

Los científicos de Corea del Sur han logrado la primera clonación de embriones humanos, duplicando células de óvulos de mujeres voluntarias. Los investigadores, liderados por el doctor Woo Suk Hwang, han anunciado que han creado un embrión humano a partir de una célula de óvulo de una mujer y una célula de espermatozoides de un hombre. Este proceso, conocido como clonación de células somáticas, permite la creación de embriones que pueden ser utilizados para estudiar enfermedades genéticas y desarrollar tratamientos.

Los científicos coreanos afirman que su objetivo es utilizar esta tecnología para tratar enfermedades como la diabetes y la enfermedad de Alzheimer. Sin embargo, la clonación de embriones también plantea cuestiones éticas sobre la creación de seres humanos a partir de células somáticas.

La clonación de embriones humanos es un tema polémico que ha generado debates en todo el mundo. Muchos científicos y filósofos argumentan que esta práctica podría abrir la puerta a la creación de seres humanos a partir de células somáticas, lo que plantea cuestiones éticas sobre la dignidad humana.

Los investigadores coreanos afirman que su trabajo es un paso importante en la comprensión de las enfermedades genéticas y en el desarrollo de nuevos tratamientos. Sin embargo, la clonación de embriones también plantea cuestiones éticas sobre la creación de seres humanos a partir de células somáticas.

Los científicos coreanos afirman que su trabajo es un paso importante en la comprensión de las enfermedades genéticas y en el desarrollo de nuevos tratamientos. Sin embargo, la clonación de embriones también plantea cuestiones éticas sobre la creación de seres humanos a partir de células somáticas.



Woo Suk Hwang, investigador del proyecto de clonación de embriones, en la Universidad Nacional de Seúl.

Rajoy promete 14 canales de TV digital gratis en el año 2010

El gobierno español ha anunciado que ofrecerá a los usuarios de televisión digital 14 canales gratuitos en el año 2010.

La medida digitalizada para mejorar la calidad de la televisión digital en España.

Una emboscada impide al jefe militar de EEUU en Irak inspeccionar Faluya

El comandante del general Abizaid fue atacado por un grupo que intentó matarlo y huir.

El ataque ocurrió en el sur de Irak, cerca de la ciudad de Faluya. El general Abizaid fue atacado por un grupo de insurgentes que intentó matarlo y huir. El ataque fue una emboscada que impidió al jefe militar de EEUU inspeccionar Faluya.



Una zona de Faluya, Irak, donde se produjo el ataque al general Abizaid.

Anticorrupción acusa al BBV de defraudar 21 millones en la compra de Probrusa

El Banco de España ha acusado al BBV de defraudar 21 millones de euros en la compra de Probrusa.

El Banco de España ha acusado al BBV de defraudar 21 millones de euros en la compra de Probrusa.

El Banco de España ha acusado al BBV de defraudar 21 millones de euros en la compra de Probrusa.

El Banco de España ha acusado al BBV de defraudar 21 millones de euros en la compra de Probrusa.

El Banco de España ha acusado al BBV de defraudar 21 millones de euros en la compra de Probrusa.

El Banco de España ha acusado al BBV de defraudar 21 millones de euros en la compra de Probrusa.

El Banco de España ha acusado al BBV de defraudar 21 millones de euros en la compra de Probrusa.

El Banco de España ha acusado al BBV de defraudar 21 millones de euros en la compra de Probrusa.

El Banco de España ha acusado al BBV de defraudar 21 millones de euros en la compra de Probrusa.

El Banco de España ha acusado al BBV de defraudar 21 millones de euros en la compra de Probrusa.

El Banco de España ha acusado al BBV de defraudar 21 millones de euros en la compra de Probrusa.

El Banco de España ha acusado al BBV de defraudar 21 millones de euros en la compra de Probrusa.

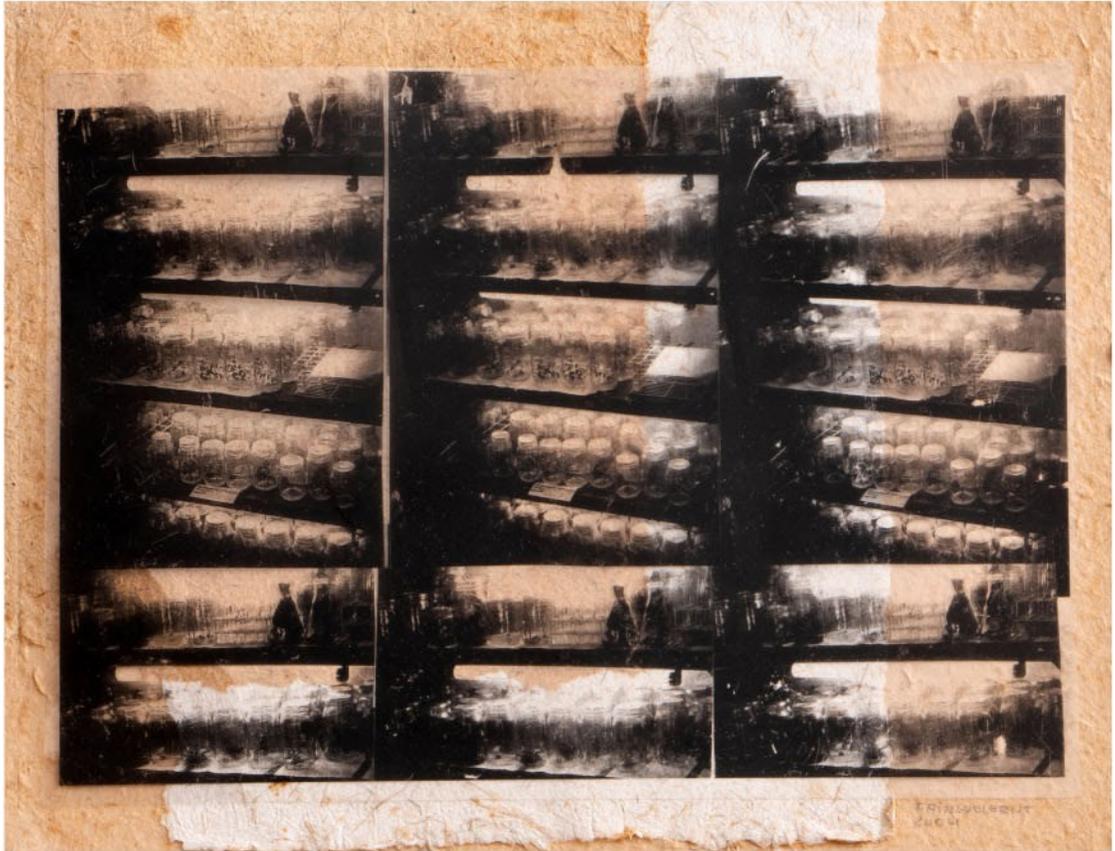
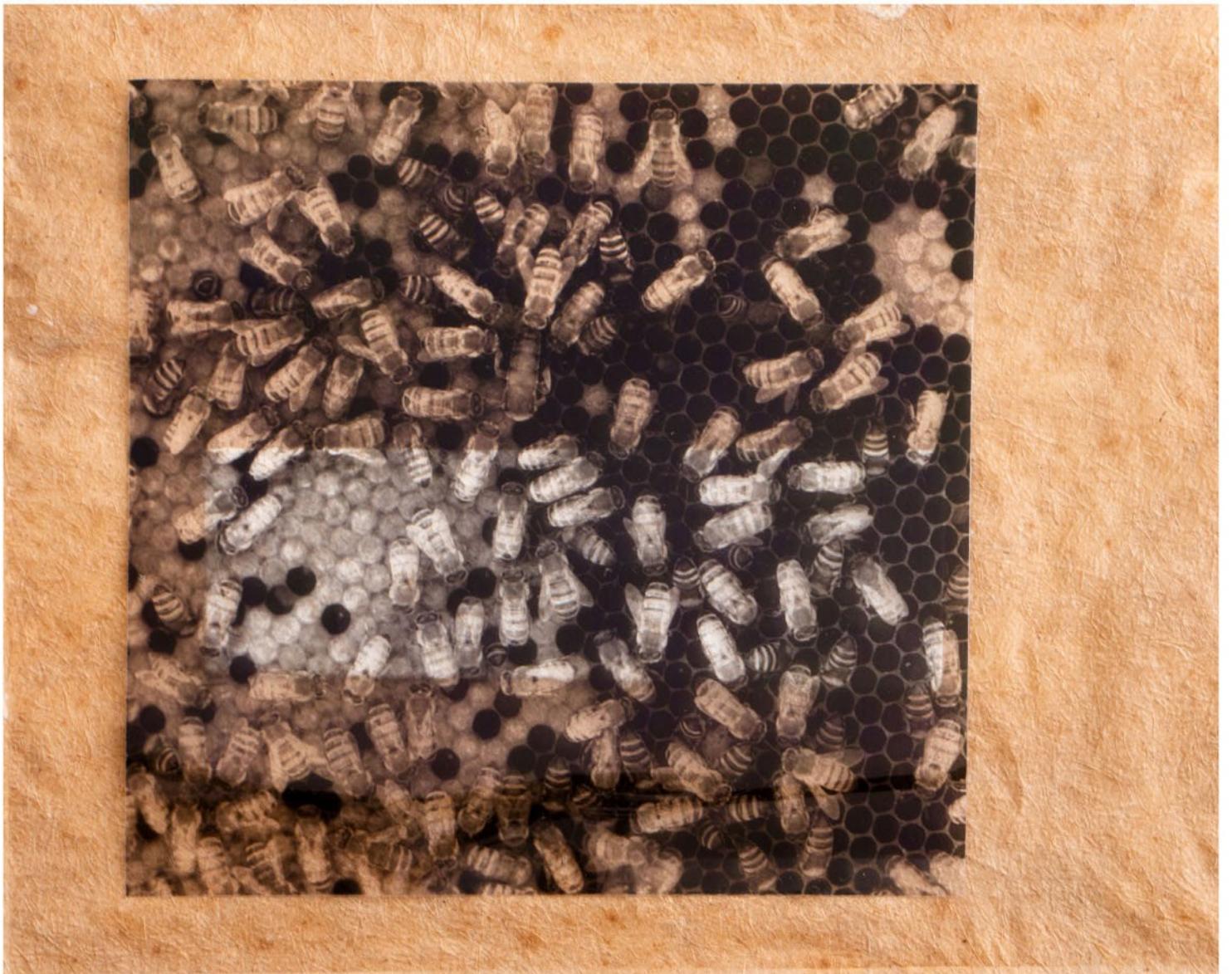


Foto: AFP/Contrasto





Graines

Série Graines, Rio de Janeiro, Brésil

Série Grãos, Rio de Janeiro, Brasil

Seeds series, Rio de Janeiro, Brazil









O APEGO AO VIVO



**ATTACHMENT
TO THE LIVING**

Memory as image

Octave Debary

What healing mechanisms do societies devise in response to the loss or destruction of their history and knowledge? They archive their breakages, collect their fragments, from the sublime to the disastrous. Memory is their second chance. It accounts for the passing of time and, in so doing, holds history to account. Within the framework of this memorial accounting, museums bring together the scattered debris of the world, expressing our attachment to the living — to what remains. This is where reprieved objects find refuge.

For many years now, photographer, sculptor and visual artist Mauro Fainguelernt has been working on the links between the disappearance of nature and the preservation of the world's store of knowledge. His latest major work is devoted to the Polish Brazilian artist Frans Krajcberg¹. It deals with the exile of this artist who, having fought Nazism, was then forced to flee anti-Semitism in peacetime Europe. But how do you leave the world's violence behind? In 1947 his continental exile to Brazil was prolonged by an exile from society itself, as he sought in nature a haven from human violence. He went to live in the wilds to lead a peaceful lifestyle that now seemed impossible in human societies — as though culture were already dead.

In Brazil Krajcberg came face to face with another disaster: the destruction of nature that he first witnessed in the Paraná, and then in Amazonia and Mato Grosso. Deforestation became for him the ultimate spectacle of the disappearance of the world. The work of another death industry, from which he thought he had escaped once and for all, continued under his very eyes. Whole communities were being decimated along with the trees. He chronicled the horror of it all, taking pictures of the charred bodies of Amazonian Indians swinging from trees which had not yet been felled². What is left? The very meagre consolation of being able to bear witness.

Images would now illuminate memory, making it possible to contemplate the world and accompany its existence. As early as 1964 the artist started taking pictures, sculpting and painting, turning the world's remains into the materials of its survival and attachment to the living. The "poet of the vestigial", to use Walter Salles' expression³, would literally recreate the world by collecting its debris like so many corpses. Defying destruction to reshape a world spiralling out of control. His sculptures are testaments to the brilliance of nature — protests made of loss itself. In 1978 Krajcberg and French art historian Pierre Restany produced the *Rio Negro Manifesto*, following their lengthy journey along this tributary of the Amazon River. It was a critique of materialism and the "tyranny of objects" as well as a response to "society's excessive power"⁴. It is vital to understand society's limits and seize mankind's last chance; to hear the howl at the heart of Krajcberg's oeuvre: "My works are my manifesto. Fire is death — the void. Fire has been my lifelong companion. Destruction has definition: it takes various shapes. I seek images to express my rebel yell".

The destruction of the world, which became the main theme of his work, is connected to memory. Every memory stems from oblivion: it is in exile from its duration and historicity. But you cannot leave the past behind simply by moving in space. Every exile, every migration has its own history. Memory is a survival and Krajcberg a survivor. Memory is also the common ground between Fainguelernt and Krajcberg's respective works.

Referring to the self-distance that characterises his host country, Krajcberg once told Fainguelernt that "Brazil remains a mystery to Brazilians". This nice phrase echoes Sérgio Buarque de Holanda's statement that "We [Brazilians] are still migrants within our own country"⁵. This distance was already there, paradoxically enough, when Brazil was founded, perhaps making it

— to quote Stefan Zweig — “the land of the future⁶”. A country’s futuristic and creative powers come at a price: the (impossible) erasure of its land and possibly even of its past. This is the oblivion that fuels the current President’s environmental policies in Amazonia, which aim to open up these territories to mining.

Impossible museums

In September 2018 a fire broke out at Rio de Janeiro’s National Museum, playing havoc with the remains of a past that had been painstakingly preserved. The Museum, housed since 1892 in Saint Christopher’s Palace in the Quinta da Boa Vista park, boasted one of Latin America’s most important cultural and natural history collections. It was the official residence of the (exiled) Portuguese, and then Brazilian, Royal families (following independence in 1822) throughout the 19th century, and hence one of the birthplaces of the Brazilian state. It was also there that the country’s first Republican constitution was drafted in 1891 — the year before the Museum moved in.

Mauro Fainguelernt’s work revolves around the remembrance of this loss. He shares his exile with a country — its history, language, religion — and an artist. All these distances are homelands of sorts, but they could also be described as kinships, links or attachments. Born in an exiled Jewish family — having moved to Brazil from Russia in 1923 — this Carioca established his life and work at the heart of this past. But, once again, memory trips over its own trajectory. It remains blind, unable to tell its story or reveal its image, although we claim to preserve or exhibit it in museums.

Fainguelernt's memories refer back to two impossible images – two experiences of impossible museums from his childhood⁷. Two striking images that haunt his work. The first is the Estacio Lima Museum in Salvador of Bahia and the medico-legal Nina Rodrigues of Bahia Institute, where the heads of decapitated Cangaceiros – bandits from Northeast Brazil – were kept, including that of their leader Lampião (Virgulino Ferreira da Silva). From 1922⁸ they operated in this region until they were hunted down and shot in 1938. From town to town, the bandits' heads were exhibited in public squares – like trophies – by the authorities, convinced that they had defeated their enemies. They were then studied by doctors, from a phrenological perspective, in order to understand the source of their violence. Finally they were mummified and put on show at the museum, which Mauro Fainguelernt visited, aged five, while on holiday with his family. He was denied access to the room with the mummified heads. Protecting childhood from the past to the point of refusing to let him in seemed excessive. Why preserve and exhibit these historical artefacts if he could not see them?

Fainguelernt's other impossible museum is in Jerusalem, where he went aged fifteen. He discovered footage of the liberation of Nazi death camps by the American army shot in April 1945. In one sequence he saw hundreds of corpses carried by bulldozers into common graves: "I was shocked by these piles of bodies being pushed around by machines usually used to dig up earth. I left the auditorium in tears and sat on the steps outside the museum. One of the guides came after me and insisted I go back in. Since then I have never set foot in a Holocaust or war museum again". The young boy had fled the museum, refusing the spectacle of the death camps. Why him?

These two childhood memories are memories of violence safeguarded in museums. The first deals with the history of Brazil, a country he both

belongs and is alien to; the second, with a bloody war he was exiled from owing to his Jewish and Russian ancestry. Both memories are violent: the violence of being forbidden to look at something (in Brazil) and the violence of being forced to do so (in Israel). For Fainguelernt memory has no space to occupy. In one case he remains on the threshold; in the other, he walks away.

The Krahô, Rio de Janeiro's Indian Museum

In 2000 Mauro Fainguelernt paid a visit to another museum, which was also created in response to the violence of history. Rio de Janeiro's Indian Museum⁹ (now located in the Botafogo district) — launched in 1953 by Brazilian anthropologist Darcy Ribeiro — has evolved autonomously, like a displaced territory. Objects belonging to some of the peoples who had first inhabited the country were collected there and in other museums that struggled to name them: Indian museums; museums of Indigenous or Native peoples, of the First Nations — for convenience, they were sometimes simply called museums of anthropology or ethnography¹⁰. One of the consequences of postcolonialism is that it is well-nigh impossible to find a fitting label for the cultures and objects which it preserves. What is really unnamable, of course, is the fact that all these museums were built on the ashes of the very societies they showcase¹¹. There, Fainguelernt met representatives of an Amazonian people — the Krahô — who were occupying the premises at the time to tell their story and prove that they still existed. They come from the Timbira nation, whose language belongs to the Gê family. There are some 3000 Krahô today, living on Kraolândia Indigenous Land — which received

legal status in 1990 — located in the northeastern region of the Brazilian state of Tocantins.

The artist offered to produce a series of photo portraits as part of an exhibition entitled “Iminencias Pardas¹²” coinciding with the commemoration, in 2000, of the fifth centenary of Brazil’s “discovery”. This work relies on the tension between the aesthetic impact of those striking faces and the subjects’ threatened culture and homeland. The various deforestation policies, along with the development of intensive agriculture, have all been at the expense of Brazil’s first inhabitants. Celebrating the anniversary of a nation through a collection of portraits of those who had survived its birth was a way of asking what connects us to them. Are we dealing with an aesthetics of presence that mingles attraction with distance and the acceptance of loss? Are these pictures the last relics of this culture? Are pictures all that is left? A museum is a “contact zone¹³” and the artist’s task is to attempt to make contact there. In this instance he chose to produce pictures, not as a memory aid (as is customary in museums) but in order to demonstrate that memory itself is a picture. A return to the past highlighting that these people’s spaces of protest are also exhibition spaces. Fainguelernt takes pictures at the Indian Museum and Rio’s Carlos Gomes Theatre, where they were demonstrating — spaces of relegation as well as negotiation¹⁴.

History, here, takes the shape of pictures in which the beauty of faces and bodies — the sheer intensity of their presence — expresses what we fail to understand about these people. Fainguelernt allowed his sitters to remain anonymous: he did not ask them to reveal their names and photographed them in semi-obscurity, making it impossible to identify their location. All these portraits, these encounters, reveal the subjects’ exile. The artist makes their loss visible, prompting the following — unanswered — questions: who

are they? What are their names? What is their story? You have to speak up — give voice to history. The encounter is fragile, uncertain. Today, preserving Krahô culture also means attempting to save their agriculture and medicine. Displaced from their land and hemmed in by state policies, the Krahô had to abandon their traditional culture of maize in favour of rice in the early 1970s. In 1990, at the behest of Brazil's National Centre of Genetic and Biotechnological Resources (CENARGEN), some traditional seeds — notably several varieties of maize — were reintroduced within the community. These seeds had been kept in seed banks using plasma technology (devised in 1978 by EMBRAPA, a state-owned agronomic research agency) to ensure the Krahô could go on growing maize despite losing their land. Very much like in a museum, these seed banks have become the space of memory and attachment to the living of a society on the verge of extinction. They also hold out the promise of a future through their power of germination. “But how do you take back what you have lost?” wonders the artist⁵.

Parole

Another memory — another failed meeting in a museum — was also at the root of this work. At the age of twenty, when he was a student at Rio's National Museum of Fine Arts (MNBA) — in the restoration laboratory — Fainguelernt was put in charge of the preservation of the paper archives. “At that time,” he explains, “we thought that keeping them clean was all you had to do to preserve them, but we underestimated the speed and natural power of things.” He left the museum to look after bees for a year in Minas Gerais

(in Southeastern Brazil). Working with bees was a means of retreating from society, but also of joining “a different kind of society, more in tune with the intelligence and rules of nature. Bees are like water — their absence means the impossibility of life”. In 2011 Parole deepened this quest, expressing “an attempt to evade anthropocentrism”.

Since 1998 Mauro Fainguelernt has divided his time between Rio de Janeiro, where he usually lives and works, and a retreat in the Galdinópolis mountains located three hours away from the former Brazilian capital. In this vast wilderness he built a space to create (a workshop) and a space to live (a house) — “a centre open to artists working on the links between nature, art and memory”. Nature is a reservoir of the living. The risk to the environment is ecological, but it also forestalls the disappearance of all kinds of knowledge and know-how due to a loss of natural resources and biodiversity. The destruction of nature is therefore a risk for culture. At the intersection of these two disappearances, the artist devised an installation, revolving around bees, made up of photographs and films. He established a series of words: espaço, risco, parole, casa, tempo, campo, custo, visage, antlitz, kairos, degelo, mal, exilio, aura (space, risk, speech, house, time, camp, price, face, Antlitz, kairos, thaw, evil, exile, aura). Having used beeswax to write each word within a frame, the artist then placed them in beehives for a whole day. These frames, on which bees had already started depositing honey, were then removed and left outside — exposed to the elements — photographed, and finally put back inside the beehives, where they remain. “I didn’t take a picture of all the frames though. I left some in their beehives. They had become an integral part of their society but were lost to the art world.” The honey deposited on the frames provides an archive of the bees’ work. The artist removed the frames to make the obliteration of the words visible. When the bees’ work is completed, you can no longer see anything,

as in the case of an overburdened archive. All you can see is a plenitude signalling the disappearance of the word. The artist's intervention speeds up the process, then interrupts the covering up. Art is an intrusion that hinders the time of nature: it marks an interruption of life designed to record and bear witness to what is happening, like a frozen image. The image becomes the past; a suspension of time that takes the shape of a memory reminding us that life has taken place. This dialogue with the bees "refers to human beings and animals' singular capacity to build their habitats and provide themselves with a living space that testifies to their quest for autonomy". The artwork constitutes a synthesis in which the notions of conservation and disappearance may cohabit. Once the frames have been put back in the beehives, the words can no longer be read. They are covered up by the bees' work — by the work of time. The frame is now invisible, and the word inscribed on it no longer legible, but the picture retains the imprint of that word. Here again, the image is the remembrance of the invisible word. The passing of time is plenitude. "Art is an attempt to access memory and reveal something that is buried deep." Is all art an art of remembrance? Do we produce images to ensure that the past is over and done with? To transmute history into memory, so we can finally contemplate these images in tranquility or in the racket of the living, and express our attachment to them? We must break the silences of history¹⁶ — speak up again.

- ¹ This work in progress is the basis for his PhD thesis, “Frans Krajcberg: algumas imagens da arte entre o exílio e a memória” (Frans Krajcberg: Images of Art, Between Exile and Memory), at the Federal University of Rio de Janeiro (The University of Brazil). This is where we met, in the university’s Social Memory programme, in 2015.
- ² The Brazilian police asked Krajcberg to hand over these pictures, but he refused to do so. He kept them safe as he did not want this incriminating evidence to disappear. This is what he told Mauro Fainguelernt during a series of interviews conducted in February 2016 near Nova Viçosa in the state of Bahia, where Krajcberg had built a house in a tree that was 18 metres high. He died at the age of 96 in November 2017.
- ³ Walter Salles, Krajcberg, *O Poeta dos Vestigos*, documentary, 52 minutes, Brazil, 1987.
- ⁴ *Manifeste du Rio Negro*. Du naturalisme intégral, Pierre Restany, High Rio Negro, August 1978, with Sepp Baendereck and Frans Krajcberg. In 2013 Claude Mollard and Krajcberg published *Le nouveau manifeste du naturalisme intégral* (Paris, Critères).
- ⁵ Sérgio Buarque de Holanda, *Racines du Brésil (The Roots of Brazil)*, Paris, Gallimard (1936, 1st ed.), 1998, p. 37.
- ⁶ Stefan Zweig, *Brasil, Pais do Futuro (Brazil: Land of the Future)*, LCP, (1941), 2001. This was the Austian writer’s last work. He too had sought refuge in Brazil in 1939.
- ⁷ Unreferenced quotations are from discussions I had with the artist in Rio de Janeiro in 2017 and in Paris the following year.
- ⁸ See Jasmin Elise’s story of the famous bandit, “La geste de Lampião”, *Caravelle*, 88, 2007, pp. 177-200. For a recent analysis of the links between violence and the Cangaceiros’ popular heroism – and what is at stake from a memorial point of view – see Francisco Ramos’s work-in-progress, “A memória e os rastros de coletivos pela violência no Brasil”, Conference given at Unirio’s annual congress, October 2018.
- ⁹ See Darcy Riberio’s 1955 presentation of the museum and plea in favour of the rehabilitation of Indian cultures in “The Museum of the Indian”, *Museum*, VIII, 1, 1995, pp. 5-10.
- ¹⁰ See the essays collected by Ivan Karp, Lavine, Steven D. (eds) in *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1991 and Karp, Ivan, ali. (ed), *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1992.
- ¹¹ In order to mitigate such ethnocentric effects, the unnamable may be simply named after the museum’s address. This is the case of Paris’s latest major ethnographic museum. See Octave Debary & Mélanie Roustan, *Voyage au Musée du quai Branly*, Preface by James Clifford, Paris, La Documentation française, 2012.
- ¹² *Iminências Pardas*, group exhibition, SESC art gallery, Nova Friburgo, (Brazil), 2004 followed by *Iminências Pardas II*, personal exhibition, Casa do Brasil, Complutense University of Madrid, Spain, 2004.
- ¹³ This is James Clifford’s phrase from *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 188 and following.
- ¹⁴ Before moving, in 1977, to its current locale in Botafogo, the Indian Museum was housed in a 19th century building close to the Maracanã football stadium. Following its transfer, the old abandoned building was occupied by Indian communities in 2006, turning it into an urban Indian village that went by the name of Maracanã Village. The building, which had become a symbol of Indian identity, was also coveted by property developers ahead of the 2014 FIFA World Cup. It was finally evacuated by the police in March 2013.
- ¹⁵ Following research into the medicinal and psychoactive properties of plants used by Krahô healers and shamans, pharmaceutical laboratories were accused of using this store of knowledge without their consent. For an analysis of these conflicts see Rodolpho Zahlth Bastos, “La biopiraterie : réalité ou manipulation médiatico-politique ? Le cas des indiens Krahô en Amazonie brésilienne”, *Hérodote*, 3, 2009, pp. 138-150.
- ¹⁶ Georges Didi-Huberman, *Blancs soucis*, Paris, Minuit, 2013, p. 115.

Mauro Fainguelernt

Works

Mauro Fainguelernt is a photographer, sculptor and visual artist. His work revolves mainly around the theme of memory. He deals with the destruction of nature and preservation of culture and, for several years now, has conducted in-depth research into the work of the Brazilian artist Frans Krajcberg. He graduated from Rio de Janeiro's School of Fine Arts and continued his studies at the School of Visual Arts of Parque Lage (Brazil), the Visual Arts Center of New Jersey (USA) and Rio's Instituto Metodista Bennett (Brazil). He is Professor at the Department of Art and Preservation in the School of Fine Arts of the Federal University of Rio de Janeiro.

Octave Debary

Texts

Octave Debary is an anthropologist at Université de Paris-Descartes, a researcher at CANTHEL's cultural anthropology centre (Sorbonne Paris-Cité) and an associate of IIAC's LAHIC team (EHESS-CNRS). His work seeks to produce a comparative anthropology of memory. He recently published *De la poubelle au musée. Anthropologie des restes* (From Garbage to Museum: An Anthropology of Remains), prefaced by Philippe Descola, Créaphis, 2019. Other recent works include *Hidden By the Surface. Works About Marine Debris*, Swaantje Guntzel (works and ed.), Octave Debary (text), Druck, Germany, 2017. *Resemblance in the Work of Jochen Gerz*, (bilingual Franco-English edition), Créaphis, 2017.

O APEGO AO VIVO

A memória como imagem

Octave Debary

Como as sociedades elaboram formas de reparação do mundo em resposta à perda ou destruição de suas histórias e seus saberes? Arquivando seus pedaços estilhaçados, coletando seus fragmentos, dos mais gloriosos aos mais catastróficos. A memória aparece então como uma segunda chance. Ela vem para dar conta do tempo que passa e, assim sendo, prestar contas à História. Nessa espécie de contabilidade memorial, o museu recolhe os fragmentos dispersos do mundo, conferindo significado aos que restam, vinculando-os ao mundo dos vivos. Os objetos em risco de desaparecimento, encontram ali um refúgio.

Fotógrafo, escultor e artista plástico, Mauro Fainguelernt desde muito tempo trabalha sobre a relação entre o desaparecimento da natureza e a salvaguarda dos saberes do mundo. Sua última grande realização é dedicada ao artista brasileiro de origem polonesa, Frans Krajcberg¹ e aborda o exílio de um artista que, após ter combatido o nazismo, teve de deixar uma Europa antisemita, mesmo em tempos de paz. Mas como se afastar da violência do mundo? Em 1947, seu exílio continental em direção ao Brasil se acompanha de um exílio da sociedade, procurando na natureza um lugar protegido da violência humana, um lugar de paz que parece ser impossível encontrar nas sociedades humanas, como se a cultura estivesse assim já morta. Ao chegar ao Brasil, um outro desastre espera Krajcberg, aquele de uma natureza destruída que ele encontra inicialmente no Paraná e depois na Amazônia e no Mato Grosso. A devastação das florestas converte-se em um último espetáculo do desaparecimento do mundo. Sob seus olhos desvela-se uma outra indústria da morte da qual ele pensava ter escapado, com árvores e sociedades assassinadas. Ele fotografa o terror, fotografa os índios da Amazônia que ele descobre carbonizados e suspensos em árvores². O que resta então? Uma ínfima chance, aquela de poder contar, testemunhar. A imagem será a luz da memória, a possibilidade de olhar o mundo, acom-

panhar sua existência. Já em 1964, o artista fotografa, esculpe, pinta, faz dos restos do mundo os materiais de sua sobrevivência e vinculação ao que é vivo. Esse « poeta dos vestígios », tomando a expressão de Walter Salles³, reconstruirá literalmente o mundo juntando, coletando seus restos assim como seus corpos, desafiando a destruição para conferir uma nova forma a um mundo à deriva. Suas esculturas são testamentos destinados ao brilho da natureza, protestos feitos com a própria matéria da perda. Em 1978, após viagem feita ao longo do rio Negro (afluente do Amazonas), Krajcberg escreve, junto com o historiador de arte francês Pierre Restany, o Manifesto do naturalismo integral, uma crítica ao materialismo e à grande « tirania do objeto », uma resposta ao « poder abusivo da sociedade⁴ ». É preciso entender os limites da sociedade, reter essa última chance para o homem, entender o « grito » da obra de Krajcberg: « Meus trabalhos são meus manifestos. O fogo é a morte, o abismo. O fogo me acompanha desde sempre. A destruição das formas. Busco as imagens para meu grito de revolta ».

A perda do mundo torna-se a questão central de sua obra e se aproxima da memória pois toda memória procede do esquecimento daquilo que a ativou, em exílio de sua duração, sua historicidade. Porém não deixamos o passado apenas nos afastando dele pois todo exílio, toda migração, se acompanha de sua história. A memória é uma sobrevivente, Krajcberg é um sobrevivente. O traço de união entre o trabalho de Fainguelernt e aquele de Krajcberg, se vislumbra aqui. A memória é o objeto compartilhado por ambos. Por ocasião de uma conversa entre os dois artistas, Krajcberg evoca essa distância que se coloca entre ele próprio e o seu país de acolhimento : « os brasileiros não conhecem o Brasil », remetendo às raízes de um país no qual, conforme as palavras de Sérgio Buarque de Holanda, « nós (os brasileiros) somos ainda hoje expatriados de nossa pátria⁵ ». Eis o paradoxo, o Brasil que traz consigo essa distância em sua fundação, a ponto de se tornar, conforme as palavras

de Stefan Zweig, «o país do futuro⁶». A força futurista e criativa de um país se faz ao preço de um esquecimento (impossível) de sua terra, e também de seu passado ? Esquecimento devastador pregado pela política do atual Presidente em matéria de projetos ambientais na Amazônia, prevendo abrir os territórios indígenas ao desenvolvimento de atividades mineradoras.

Museus impossíveis

Em setembro de 2018 um incêndio no Museu Nacional do Rio de Janeiro devastou os restos de um passado difícil de manter. O museu, transferido em 1892 do Palácio de São Cristóvão para Quinta da Boa Vista, abrigava uma das mais importantes coleções de história cultural e natural da América Latina. Foi igualmente um lugar de intersecção das fundações do Brasil, local onde a família real portuguesa (em exílio) e posteriormente brasileira (após a independência em 1822) residiu ao longo do século XIX. Em 1891, um ano antes de abrigar o museu, será redigida no local a primeira Constituição republicana do país.

O trabalho de Mauro Fainguelernt aborda essa memória da perda. Compartilha seu exílio com uma história, um país, uma língua, uma religião, um artista. Ainda que distâncias se coloquem em razão de suas terras de origem, é possível nomear proximidades, laços, vínculos. Originário de uma família judia russa exilada no Brasil em 1923, este carioca estabeleceu sua vida e seu trabalho em meio a esse passado. Mas novamente a memória aparece em sua trajetória. Permanece cego, não consegue narrar-se nem desvelar sua

própria imagem, ainda que seja reivindicado a conserva-la ou exhibi-la nos museus.

A memória de Fainguelernt pode ser narrada⁷ a partir de duas imagens impossíveis, duas experiências de museus impossíveis, aqueles de sua infância. Duas imagens ausentes a partir das quais a questão da memória não cessa de se colocar e reaparecer em sua obra. A primeira é a do Museu Antropológico Estácio de Lima na cidade de Salvador, Bahia e do Instituto de Medicina Legal Nina Rodrigues, onde foram conservadas as cabeças decapitadas dos bandidos (cangaceiros) nordestinos e seu chefe Lampião (Virgulino Ferreira da Silva), que aterrorizaram essa região a partir de 1922⁸ antes de serem abatidos pela polícia em 1938. As cabeças dos cangaceiros foram expostas de cidade em cidade, nas praças públicas, tal como troféus de um poder que se pensava vitorioso frente a seus inimigos. Posteriormente, foram estudadas por uma medicina de inspiração frenológica em busca de compreender a origem de suas violências. Após terem sido mumificadas e expostas às multidões, em 1969 foram levadas para o museu em Salvador. Em 1967, com a idade de 5 anos, Mauro Fainguelernt visitou o museu, tendo sido interdita a ele o acesso à sala na qual ficavam as cabeças, atitude de proteção da infância face ao passado. Então, porque conservar e proteger uma história à qual se recusa a visita?

O outro museu impossível de Fainguelernt está em Jerusalém, onde ele foi com a idade de 15 anos. Ali descobre imagens, filmadas em abril de 1945, da liberação pelo exército americano, dos campos de concentração nazista. Em uma sequência de imagens se percebe escavadeiras removendo centenas de corpos dentro de fossas : « fiquei chocado com esse amontoado de corpos empurrados por máquinas que normalmente são feitas para carregar terra. Deixei a sala aos prantos, saí do museu e sentei nos degraus na entrada. Desde

então me recuso a visitar museus do Holocausto ou museus de guerra ». O jovem rapaz fugiu do museu, recusando-se a ser espectador dos campos da morte. Por que ele?

Estas duas memórias de infância são lembranças da violência cujo museu é a garantia de salvaguarda. A primeira nos traz a história de um Brasil ao qual ele pertence e do qual é também um estrangeiro ; a segunda sobre uma guerra mortífera da qual é um exilado por sua ascendência judaica e russa. Estas duas lembranças são violentas, a violência de uma interdição de ver (no Brasil), violência de uma obrigação a ver (em Israel). Para Fainguelernt a memória não é um lugar onde se pode permanecer: ele fica no limiar de um e foge do outro.

The Krahô, Rio de Janeiro's Indian Museum

No ano 2000, Mauro Fainguelernt vai a um outro museu, igualmente criado em resposta às violências da História e construído como uma ilha, um território deslocado: o Museu do Índio fundado pelo antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro em 1953, na cidade do Rio de Janeiro⁹, atualmente no bairro de Botafogo. Ali estão coleções de objetos de uma parte das primeiras po-

pulações do país, expostas em um museu que apresenta dificuldades em conferir um nome a si próprio: Museu do Índio, dos índios, dos autóctones, das primeiras nações, por vezes museu de Antropologia ou Etnografia¹⁰...um inominável cujos efeitos pós-coloniais levam à impossibilidade de encontrar uma qualificação correta para designar as culturas e objetos que ali são preservados, uma vez que todos estes museus foram montados sobre as cinzas da dominação e destruição de sociedades que buscam representar¹¹. Se nesse museu os objetos ganham um abrigo, Fainguelernt busca um novo encontro. Representantes da população amazônica Krahô (estado do Tocantins) se fazem presente, ocupam os lugares para contar suas histórias e mostrar o que ainda são. Originários da nação Timbira e da língua da família jê, contam atualmente com um número aproximado de 3000 pessoas dispersas na reserva (“Terra indígena Kraolândia”, 3000 km².) que lhes foi concedida em 1990 na parte norte do estado de Tocantins, ao norte do Brasil.

O artista propôs aos membros dessa comunidade a realização de uma série de retratos, que serão apresentados em 2000, por ocasião da celebração dos 500 anos da «descoberta» do Brasil, em uma exposição intitulada «Iminências Pardas¹²». Esse trabalho aborda a tensão entre a força e a estética marcante dos rostos, cuja presença sobre as terras, assim como o futuro de suas culturas, está em suspenso. As diversas políticas de desflorestamento e o desenvolvimento de culturas intensivas ocorrem às custas dos primeiros habitantes. Assim, celebrar o aniversário de uma país pela coleção de retratos daqueles que são os seus sobreviventes, é uma forma de colocar a questão sobre o que nos vincula, nos une a eles. Seria uma estética da presença que mistura a atração à distância com a aceitação da perda? Seriam essas imagens as últimas lembranças dessa cultura? Restaria apenas uma imagem? O museu é uma “zona de contato¹³” no interior da qual o artista busca assumir esse encontro ao decidir fazer as imagens não para a memória

(como assim propõem os museus) mas mostrar que a memória é uma imagem. Uma remontagem do tempo que fale que os espaços de reivindicação dessas pessoas são os lugares de exibição. Fainguelernt os fotografa no Museu do Índio e no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro, onde se fazem presente e se manifestam, lugares tanto de negociação, quanto de exclusão¹⁴.

Neste trabalho a História aparece sob forma de imagens onde se confrontam a beleza e a intensidade da presença de rostos e corpos exprimindo o que deles não se pode compreender. Fainguelernt os deixa no anonimato, não pergunta seus nomes, os fotografa em uma penumbra que torna impossível a identificação de onde estão. Tantos retratos quantos são os desvelamentos de seus exílios. Busca dar a ver essa perda para colocar uma pergunta, deixada sem resposta: quem são eles? Quais os seus nomes? Quais são suas histórias? É preciso discutir, falar, conferir voz à História. O encontro é frágil, incerto. A conservação da cultura Krahô se negocia atualmente também pela busca de salvaguarda de sua agricultura e medicina tradicionais. Deslocados de suas terras e enquadrados em políticas estatais, os Krahô tiveram que aderir, nos inícios dos anos 1970, ao cultivo do arroz em detrimento ao do milho. Em 1990, por solicitação do Centro Nacional brasileiro de fontes genéticas e biotecnológicas (CENARGEN), lhes foram restituídos grãos de milho conservados em um banco de plasma germinativo (concebido em 1978 por uma agência pública de pesquisa agrônômica, EMBRAPA). Estes grãos foram estocados com a finalidade de que os Krahô pudessem ter a possibilidade de cultivar seus milhos, mesmo espoliados de suas terras. Como em um museu, a estocagem se converte em um lugar de memória e de vinculação ao que é vivo, para uma sociedade em vias de desaparecimento. Mas é também uma promessa: os grãos guardam seu poder de germinação e apontam para um futuro no horizonte. “Mas como retomar aquilo que se perdeu”, pergunta o artista¹⁵.

Parole

No começo desse trabalho havia ainda a lembrança de um encontro abortado em um museu. Aos 20 anos, e então atuando como estudante no Laboratório de Restauração do Museu Nacional de Belas Artes do Rio (MNBA), é confiado à Fainguelernt a tarefa de proteger os arquivos em papel. “Nessa época se pensava que era suficiente higienizar para proteger, mas isso era subestimar o ritmo e a força natural das coisas”. Ele deixará o museu e mudará de atividade, passando a se ocupar de abelhas durante um ano em Minas Gerais, região do sudeste do Brasil. Trabalhar com as abelhas para, ao mesmo tempo se distanciar e encontrar uma “outra sociedade que vive ao ritmo da inteligência e das regras da natureza. As abelhas são como a água, sua ausência significa a impossibilidade da vida”. Em 2011, a obra Parole expressa essa busca e “uma tentativa de colocar em questão o antropocentrismo”.

Ainda que Mauro Fainguelernt viva e trabalhe no Rio de Janeiro, desde 1998 estabeleceu um lugar de recolhimento nas montanhas de Galdinópolis, distante 3 horas da antiga capital do Brasil. Ali construiu, no meio da imensidão natural, um lugar para criar (um ateliê) e para viver (uma casa), “projeto de um centro onde podem vir artistas que trabalham em torno da ligação entre natureza, arte e memória”. Ali a natureza é um reservatório do vivo. O risco ambiental é um risco ecológico mas também o anúncio do desaparecimento de saberes associados a uma redução das riquezas naturais e à perda de sua biodiversidade. A destruição da natureza é um risco para a cultura. Na conjunção desses dois desaparecimentos o artista concebeu uma instalação fotográfica e fílmica em torno das abelhas. espaço, risco, parole, tempo, casa, campo, custo, visage, antlitz, kairos, degelo, mal, exílio, aura. Após ter escrito cada palavra com a cera das abelhas no interior de quadros, o artista os coloca dentro das colméias. Um dia após ele retira os quadros sobre os quais as abelhas iniciaram a colocar o mel. Os quadros são deixados ao ar livre, expostos e fotografados e, finalmente recolocados na colméia. « As vezes eu

não fotografo os quadros, deixo-os nas colméias, tornam-se parte integrante dessas sociedades, mas perdidos para a arte ». O mel, deposto sobre os quadros, é um arquivo do trabalho das abelhas.

O artista os extrai ao tempo de uma fotografia, para tornar visível essa operação de preenchimento das palavras. Como para todo arquivo muito carregado, se o trabalho das abelhas vai até o final, não se vê mais nada que um todo, uma plenitude que singifica o desaparecimento da palavra. A intervenção do artista força a passagem do tempo, suspende sua recuperação. A arte é uma intrusão, uma obstrução ao tempo da natureza. Ela vem demarcar a suspensão da vida para registrar, dar conta do que passa, como um movimento que se transforma em imagem. A imagem converte-se em memória, uma suspensão do tempo que toma a forma de uma lembrança e nos evoca a vida que acontece. Esse diálogo com as abelhas « remete à capacidade singular que possuem os homens e os animais de construir suas habitações e um lugar para viver que testemunhe sua autonomia ». A obra é uma síntese onde coabitam as ideias de conservação e desaparecimento. Uma vez os quadros recolocados dentro das colméias, a possibilidade de ler as palavras desaparece. Elas são encobertas pelo tempo, pelo trabalho das abelhas. Se a imagem do quadro, agora invisível, não permite mais sua lisibilidade, ela guarda nela própria, a palavra. A imagem converte-se na memória da palavra, mesmo invisível. A passagem do tempo é plenitude. « A arte é uma tentativa de aceder à memória, revelar algo que está escondido ». Uma arte da lembrança ? De fabricar imagens para que possamos finalmente olha-las, pacificamente ou em conflito, exprimindo nosso apego ao mundo dos vivos. É preciso romper os silêncios da História⁶, retomar, enfim, a palavra.

- ¹ Trabalho em andamento, objeto de sua tese de Doutorado, “Frans Krajcberg: algumas imagens da arte entre o exílio e a memória, junto à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Foi nessa Universidade e no Programa de Pós-Graduação em Memória Social, que nos encontramos em 2015.
- ² Fotos feitas por Krajcberg e que a polícia tentará, em vão, obter. Ele guardará estas fotos como provas de seu testemunho. Krajcberg deu essa informação à Mauro Fainguelernt em entrevista feita em fevereiro de 2016, numa localidade próxima de Nova Viçosa no estado da Bahia, local no qual Krajcberg estava construindo uma casa em uma árvore de 18 metros de altura. Ele faleceu aos 96 anos, em novembro de 2017.
- ³ Walter Salles, *Krajcberg, O Poeta dos Vestígios*, documentaire, 52 minutes, Brésil, 1987.
- ⁴ *Manifesto do Rio Negro. Do naturalismo integral*, Pierre Restany, Alto Rio Negro, agosto de 1978, com Sepp Baendereck e Frans Krajcberg. Em 2013, Claude Mollard e Krajcberg assinam *O nouveau manifeste de naturalismo integral* (Paris, Critères eds).
- ⁵ Sérgio Buarque de Holanda, *Racines du Brésil*, Paris, Gallimard, (1936, 1ere éd.), 1998, p. 37.
- ⁶ Stefan Zweig, *Brasil, País do Futuro*, LCP, (1941), 2001. Última obra escrita pelo autor austríaco, também refugiado no Brasil em 1939.
- ⁷ As citações sem referência provêm de entrevistas que fiz com o artista em 2017 no Rio de Janeiro e em 2018 em Paris.
- ⁸ Por uma história do célebre bandido ver Jasmin Elise, « La geste de Lampião », *Caravelle*, 88, 2007, pp. 177-200. Para uma análise recente das relações entre a violência e o heroísmo popular dos cangaceiros, remeto ao trabalho em curso de Francisco Ramos, “*A memória e os rastros de coletivos marcados pela violência no Brasil*”, Conferência no Congresso anual da UNIRIO, outubro 2018.
- ⁹ Ver a apresentação feita por Darcy Riberio em 1955 e sua petição para a reabilitação das culturas indígenas no « The Museum of the Indian », *Museum*, VIII, 1, 1995, pp. 5-10.
- ¹⁰ Ver os trabalhos reunidos em Ivan Karp, Lavine, Steven D. (ed.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1991. Karp, Ivan, ali. (éd.), *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1992.
- ¹¹ Para tentar neutralizar estes efeitos etnocêntricos, o inominável não encontra outro nome que o de seu endereço, tal como é o caso do último grande museu de Etnografia inaugurado em Paris em 2006. Ver Octave Debary & Mélanie Roustan, *Voyage au Musée du quai Branly*, Préface de James Clifford, Paris, La Documentation française, 2012.
- ¹² *Iminências Pardas*, exposição coletiva, Centro artístico SESC em Nova Friburgo, (Brasil), 2004. Também, *Iminências Pardas II*, exposição individual, Casa do Brasil, Universidade Complutense, Madrid, (Espanha), 2004.
- ¹³ A expressão é de James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 188 et ssq.
- ¹⁴ Antes de seu deslocamento em 1977 para o bairro de Botafogo, o Museu do Índio ocupava um antigo imóvel do século XIX nas proximidades do estádio de futebol Maracanã. Após sua transferência, o antigo imóvel, deixado ao abandono, será reinvestido por comunidades indígenas em 2006, que o ocupam e ali desenvolvem um “centro de encontro de culturas indígenas”, que levará o nome de “Aldeia Maracanã”. Objeto de disputas imobiliárias e relações identitárias, a aldeia e seus ocupantes serão desalojados pela polícia em março de 2013, um ano antes da Copa do mundo sediada no Brasil.
- ¹⁵ Na sequência de pesquisas sobre as fontes biológicas vegetais e os poderes medicinais psicoativos de plantas utilizadas para a cura e os xamãs Krahô, os laboratórios farmacêuticos foram acusados de utilizar estes saberes sem os devidos consentimentos. Para uma análise desses conflitos se pode ler Rodolpho Zahluth Bastos, « La biopiraterie : réalité ou manipulation médiatico-politique ? Le cas des indiens Krahô en Amazonie brésilienne », *Hérodote*, 3, 2009, pp. 138-150.
- ¹⁶ Georges Didi-Huberman, *Blancs soucis*, Paris, Minuit, 2013, p. 115.

Mauro Fainguelernt

Obras

Mauro Fainguelernt é fotógrafo, escultor e artista plástico. Sua obra artística aborda sobretudo o tema da memória, abordando questões sobre a destruição da natureza e conservação da cultura. Desde muito tempo se dedica a uma pesquisa profunda sobre a obra do artista brasileiro Frans Krajcberg. Diplomado pela Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, teve sua formação complementada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Instituto de Escultura de New Jersey (EUA) e no Instituto Metodista Bennett do Rio de Janeiro. É professor no Departamento de Artes e Preservação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Octave Debary

Textos

Octave Debary é antropólogo vinculado à Universidade Paris-Descartes. Pesquisador junto ao Centro de antropologia cultural CANTHEL (Sorbonne Paris-Cité) e associado ao IIAC, equipe LAHIC (EHESS-CNRS). Suas pesquisas abordam a construção de uma antropologia comparada da memória. Recentemente publicou a obra *Da lixeira ao museu: Antropologia dos restos*, prefaciada por Philippe Descola, Créaphis, 2019, *Works about marine debris*, Swaantje Guntzel organização e textos), Octave Debary (Texto), Druck, Alemanha, 2017. *La ressemblance dans l'œuvre de Jochen Gerz*, (obra franco-inglesa), Créaphis, 2017.

Mauro Fainguelernt

1962

Curriculum

www.maurofainguelernt.com

maurofaing@gmail.com

Mauro Fainguelernt est photographe, sculpteur, plasticien et éducateur artistique, il développe des œuvres qui se déplacent entre des plans bidimensionnels et tridimensionnels, où l'image et l'objet se mêlent, formant un travail hybride imprégné de processus multiples, de sens et de matérialités. Il travaille les questions de destruction de la nature et de conservation de la culture et mène depuis plusieurs années une recherche approfondie sur l'œuvre de l'artiste brésilien Frans Krajcberg.

Il obtient son diplôme dans les années 1980 à l'École des Beaux-Arts de l'UFRJ (l'Université Fédérale de Rio de Janeiro) avec une mention Gravure. Il élargi son domaine de spécialisation grâce à des cours à l'École d'Arts Visuels du Parc Lage (EAV- Parque Lage), à l'Institut Technique de la Sculpture (N.J. – USA) et une licence en Arts à l'Institut Méthodiste Bennet - RJ.

Il a un Master en *Poétique Interdisciplinaire* obtenu à l'École des Beaux-Arts de l'UFRJ. Il est professeur en *Techniques de Conservation et de Restauration* à l'École des Beaux-Arts de l'UFRJ (l'Université Fédérale de Rio de Janeiro). Il est actuellement doctorant au programme de *Mémoire Sociale* de l'Université Fédérale de l'État de Rio de Janeiro (UNIRIO).

Expositions individuelles

- 2019** *L'attachement au vivant* [O apego ao Vivo] – Musée d'Histoire de la Médecine de L'Université Paris Descartes / Paris.
- 2012** *Le risque du paysage* [O risco da paisagem] – Casa do Saber / Rio de Janeiro, RJ.
- 2010** *Géographies Imaginaires* – Galerie Tempo/ Rio de Janeiro, RJ.
- 2007** *Géographies* / Photo Rio 2007 – Atelier T36 Lapa / Rio de Janeiro.
- 2005** *Photos* – Centre Culturel Yves Alves / Tiradentes, MG.
- 2004** *Imminences Brunés I* [Iminências Pardas I] – Photos – Galeria Sesc/ Nova Friburgo, RJ.
- Le corps de l'espace* [O corpo do espaço] – Galerie Funalfa / Juiz de Fora, MG.
- Imminences Brunés II* [Iminências Pardas II] – Photos – Casa Do Brasil / Madrid, Espagne.
- Le corps de l'espace* – Galerie Indeg / Lisbonne, Portugal.
- 2003** *Sculptures* – Musée Régional de São João Del Rei / São João Del Rei, MG.
- Sculptures* – Galerie du Centre d'Art de la Municipalité de Nova Friburgo / Nova Friburgo, RJ.
- Le corps de l'espace* – Galerie do Sobrado Ramalho / Tiradentes, MG.
- 2002** *Le corps de l'espace - Sculptures* - Rio Design Center / Rio de Janeiro, RJ.
- 2001** *Sculptures* – Centre Culturel Yves Alves / Tiradentes, MG.
- 1997** *Sculptures* – Galerie d'Art Hebraica / São Paulo, SP.
- 1994** *1er MOAD* – Salon des architectes et décorateurs – Casa Museu do Wesley Duke Lee Art Institute/ São Paulo, SP.
- 1992** *L'écho des objets* – Centre Culturel Sergio Porto / Rio de Janeiro, RJ.

Expositions collectives

- 2017** *Expérimentation Photographique : la construction et la déconstruction des images* [Artesania Fotográfica : A construção e desconstrução de imagens] – Galerie du BNDES (Banque Nationale du Développement) / Rio de Janeiro, RJ.
- 2015** *Visions Contemporaines de Rio de Janeiro* [Visões Contemporâneas do Rio de Janeiro] – Galerie Luhda / Rio de Janeiro, RJ.
- 2014** *Super Nova* – Galerie Luhda / Rio de Janeiro, RJ.
- 2013** *Paysage Mutant* [Paisagem Mutante] - Foto Rio- Bhering / Rio de Janeiro, RJ.
- 2012** *Panorama de la Terre* [Panorama Terra] - Centro Cultural Brasil-Argentina / Rio de Janeiro, RJ.
- 2012** *Archives ouverts 1983 – 1997* [Arquivo Aberto 1983-1997] – Centro Cultural Sergio Porto / Rio de Janeiro, RJ.
- 2011** *Samba etc..* | Europalia – Musée International du Carnaval et du Masque / Binche, Belgique.
Nouvelle Sculpture Brésilienne [Nova Escultura Brasileira] - Centro Cultural da Caixa Econômica Federal / Rio de Janeiro
- 2010** *Les images* - SP Art, Stand Galerie Tempo / São Paulo, SP.
- 2009** *Corps et Image* – [Corpo e Imagem] - Galerie Tempo / Rio de Janeiro, RJ
Regarder Méduse – Espace Clarabóia / Rio de Janeiro, RJ.
- 2007** *Musée de tout* – Miguel Rio Branco et ses amis / Itaipava, RJ.
Objets Lúdiques –Galeria Tempo / Rio de Janeiro, RJ.
- 2003** *Champ d'insertion* - Galerie d'art de l'Université Fédérale Fluminense / Niterói, RJ.
- 2002** *Exposition de Sculpture* | Semaine de la Gastronomie / Tiradentes, MG.
- 2000** Centre Culturel Sérgio Porto / Rio de Janeiro, RJ.
Le métal et ses liens – Sesc Pompéia / São Paulo, SP.
- 1994** *L'envers de l'envers* [Averso do Averso] – Paço das Artes / São Paulo, SP.
- 1993** *Hommage à Moriconi* – Rio Design Centre / Rio de Janeiro, RJ.
- 1992** *Célébration de la Terre* [Celebração da Terra] | Rio 92 - Aterro do Flamengo/ Rio de Janeiro, RJ.
- 1990** *Dessins Transformation Sculpture* – Rider College / New Jersey, NJ, États-Unis.
- 1985** *Exposition des estampes panaméricaines* / Curitiba, PR.
- 1983** *Cinq années de travail* - Atelier Ingá / Niterói, RJ.
Collectif des Estampes - Galerie Afrânio Peixoto / Manaus, AM.
- 1982** *Gravures au Parque Lage* – Parque Lage / Rio de Janeiro, RJ.
6° Salon Carioca - Collectif – Métro / Rio de Janeiro, RJ.
- 1981** *6° Salon de l'École de Beaux-Arts* – Cinelândia / Rio de Janeiro, RJ.

Mauro Fainguelernt

1962

Curriculum

www.maurofainguelernt.com

maurofaing@gmail.com

Mauro Fainguelernt is a photographer, sculptor, visual artist and art educator. He develops art works that shift between two-dimensional and tridimensional plans, where the image and the object blend, forming a hybrid work permeated with multiple processes, meanings and materiality. He works on questions such as nature's destruction and culture's conservation and has conducted an extensive research for many years on the work of Brazilian artist Frans Krajcberg.

He has a major in Fine Arts from the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ), with a specialization in engraving. He widened his area of expertise by taking classes at the Parque Lage's School of Visual Arts (EAV- Parque Lage), and at the Technical Sculpture Institute (New Jersey – USA). He has a licentiate in Arts from Bennet Methodist Institut – RJ.

He has a master's degree in *Interdisciplinary Poetics* from the Fine Arts School of UFRJ. He is a professor of Conservation and Restauration Techniques at the School of Fine Arts of UFRJ. He is currently a doctoral student at the *Social Memory* program of the Federal University of the State of Rio de Janeiro (Uni-Rio).

Solo Exhibitions

- 2019** *Attachment to the living* [O apego ao Vivo] – Musée d’Histoire de la Médecine de L’Université Paris Descartes / Paris.
- 2012** *The risk of landscape* [O risco da paisagem] – Casa do Saber / Rio de Janeiro, RJ.
- 2010** *Imaginary Geographies*–Tempo Gallery/ Rio de Janeiro, RJ.
- 2007** *Geographies* / Photo Rio 2007 – Atelier T36 Lapa / Rio de Janeiro.
- 2005** *Photos* –Yves Alves Cultural Center / Tiradentes, MG.
- 2004** *Brown Imminences I* [Iminências Pardas I] – Photos –Sesc Gallery / Nova Friburgo, RJ.
The body of space [O corpo do espaço] –Funalfa Gallery / Juiz de Fora, MG.
Brown Imminences II [Iminências Pardas II] – Photos – House of Brasil / Madrid, Spain.
The body of space –Indeg Gallery / Lisbon, Portugal.
- 2003** *Sculptures* –São João Del Rei’ Regional Museum / São João Del Rei, MG.
Sculptures –Nova Friburgo’s Art Center’s Town Gallery / Nova Friburgo, RJ.
The body of space –Sobrado Ramalho Gallery / Tiradentes, MG.
- 2002** *The body of space* - Sculptures - Rio Design Center / Rio de Janeiro, RJ.
- 2001** *Sculptures* –Yves Alves Cultural Center / Tiradentes, MG.
- 1997** *Sculptures* –Hebraica Art Gallery / São Paulo, SP.
- 1994** *1er MOAD* – Architects and Decorators Salon – Casa Museu do Wesley Duke Lee Art Institute/ São Paulo, SP.
- 1992** *The echo of objects* –Sergio Porto Cultural Center / Rio de Janeiro, RJ.

Group Exhibitions

- 2017** *Photographic Experimentation: the construction and deconstruction of images* [Artesania Fotográfica : A construção e desconstrução de imagens] –BNDES Gallery (National Development Bank) / Rio de Janeiro, RJ.
- 2015** *Contemporary Visions of Rio de Janeiro* [Visões Contemporâneas do Rio de Janeiro] –Luhda Gallery /Rio de Janeiro, RJ.
- 2014** *Super Nova* –Luhda Gallery /Rio de Janeiro, RJ.
- 2013** *Mutant Landscape* [Paisagem Mutante] - Foto Rio- Bhering / Rio de Janeiro, RJ.
- 2012** *Earth Panorama* - Centro Cultural Brasil-Argentina/ Rio de Janeiro, RJ.
- 2012** *Open Archive 1983 – 1997* [Arquivo Aberto 1983-1997] – Centro Cultural Sergio Porto / Rio de Janeiro, RJ.
- 2011** *Samba etc..* | Europalia – Musée International du Carnaval et du Masque / Binche, Belgium.
New Brazilian Sculpture [Nova Escultura Brasileira] - Caixa Econômica Cultural Federal Center/ Rio de Janeiro
- 2010** *The images* - SP Art, Tempo Gallery Stand/ São Paulo, SP.
- 2009** *Body and Image* – [Corpo e Imagem] – Tempo Gallery / Rio de Janeiro, RJ
Beholding Medusa – Clarabóia Space / Rio de Janeiro, RJ.
- 2007** *Museum of everything* – Miguel Rio Branco and friends / Itaipava, RJ.
Ludic objects –Tempo Gallery / Rio de Janeiro, RJ.
- 2003** *Field of Insertions* - Fluminense Federal University's Art Gallery / Niterói, RJ.
- 2002** *Exposition de Sculpture* | Gastronomy Week/ Tiradentes, MG.
- 2000** Sérgio Porto Cultural Center/ Rio de Janeiro, RJ.
Metal and its links – Sesc Pompéia / São Paulo, SP.
- 1994** *In reverse of reverse* [Averso do Averso] – Paço das Artes / São Paulo, SP.
- 1993** *Homage to Moriconi* – Rio Design Centre / Rio de Janeiro, RJ.
- 1992** *Celebration of the Earth* [Celebração da Terra] | Rio 92 - Aterro do Flamengo/ Rio de Janeiro, RJ.
- 1990** *Drawing Transformation Sculpture* – Rider College / New Jersey, NJ, USA.
- 1985** *Exhibition of panamerican engraving* / Curitiba, PR.
- 1983** *Five years of work* - Atelier Ingá / Niterói, RJ.
Engraving Collective - Galerie Afrânio Peixoto / Manaus, AM.
- 1982** *Engraving at Parque Lage* – Parque Lage / Rio de Janeiro, RJ.
6° Carioca Salon- Collective – Metro / Rio de Janeiro, RJ.
- 1981** *6° Fine Arts Salon* – Cinelândia / Rio de Janeiro, RJ.

Soutiens

Catalogue publié avec le soutien de :

Le Musée d'Histoire de la Médecine (Université Paris Descartes, Marie-Véronique Clin)

La Mission Art et Science (Université Paris Descartes, Yvan Brohard)

Le Centre de recherche d'Anthropologie Culturelle du CANTHEL, Université Paris Descartes (Valérie Robin, Marie Salaün)

Le Laboratoire de recherche du IIAC/LAHIC, EHESS-CNRS, Ministère de la culture, Paris (Thierry Wendling, Véronique Moulinié)

L'IUT de Paris et de son Comité Scientifique Local (Xavier Sense)

L'Espace Krajcberg, Paris (Eric Darmon)

Remerciements

Octave Debary et Mauro Fainguelernt remercient :
Isabelle Chave, Marie-Véronique Clin, Eric Darmon, Sylvie Depondt,
Vera Dodebei, Maurice Dubroca, Bernard Dupuy, Christian Dupuy, Maíra Borges Fainguelernt,
Leticia Ferreira, Andrew Gallix, Marissa Gorberg, Nicolas Jeanjean, Barrerito Klein, Dilson
Klein, Laura Lima, Pascale Lismonde, Marcia Mello, Philippe Michelon, Claude Mollard, Gilles
Nahon, Evelyn Orrico, Diana Pinto, Sonja Poncet, Marie-Paule Prudhomme, Jacques Puy,
Francisco Ramos, Ana Costa Ribeiro, Manoel Ricardo de Lima, Mélanie Roustan,
Xavier Sense, Antonio Tostes, Thierry Wendling, Zohar Wexler

Et particulièrement Antoine Lecharny