

LIVRO DO TOMBO
ruínas, souvenirs & outras histórias





UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
DESLOCAMENTOS E ESPACIALIDADES

LIVRO DO TOMBO
ruínas, souvenirs & outras histórias

Iris Helena França de Araújo

Tese de Doutorado orientada
pelo professor Dr. Geraldo Orthof Pereira Lima

2023

Para minha avó Iara Belizário
(em Memória)
e todos os passeios que fizemos juntas pelo
centro da cidade de João Pessoa.

AGRADECIMENTO

Para que este trabalho fosse possível contei com muita ajuda, intelecto, olhar certo, paciência, carinho e amor do meu amado orientador Dr. Geraldo Orthof, a quem dedico a mais profunda admiração.

Muito obrigada a minha amada companheira Nina Maia que é a grande apoiadora da minha trajetória e que sempre tem um atravessamento que me aguçava a vida e o trabalho.

Agradeço aos amigos-parceiros maravilhosos Cecília Mori, Julia Milward, Levi Orthof, Emerson Dionísio, Bruna Neiva, Fabrícia Jordão, Yana Tamayo, Luciana Paiva, Mathias Monteiro, Raphael Fonseca, Karina Fonsaca, Flavia Maia Nobre, André Fonseca, Vinicius Britto, Alexandre Feitosa, Arthur Gomes, Jaime

Portas Vilaseca, Thayran Pacheco e meus incríveis companheiros do grupo *Vaga-Mundo:poéticas nômades* (Cnpq). Cada um de vocês puseram focos de luz para que eu percorresse esse caminho noturno constantemente iluminada.

Agradeço aos meus pais maravilhosos Lucio e Germana, meus irmãos Yara, Isabela e Yuri, que sempre estão torcendo, rezando, emanando para que tudo dê certo sempre.

Agradeço aos membros da minha banca: Dra. Karina e Silva Dias por ter encantado minha vida e minha obra com seus conhecimentos, seus trabalhos, suas aulas e por ter sempre me acompanhado com amor e sabedoria; Dr. Agnaldo Farias por toda interlocução riquíssima desde o início da minha carreira enquanto artista e acadêmica; a professora Dra. Regina de Paula pela maravilha que é ser sua admiradora e ter sua disposição para trocas em meu projeto; aos professores Dr. Murilo Moscheta e Dr. Emerson Dionísio por abrilhantarem esse corpo maravilhoso que chamo de banca.

Agradeço à coordenação da PPG-Arte na pessoa do Professor Dr. Cayo Honorato, aos servidores Sabrina Strasser e Ariel Breno e aos demais funcionários que mantém tudo funcionando.

Por fim, agradeço à UnB e a *CAPES* por ter estruturado e financiado esta pesquisa de doutorado.

*

Sei que não quero contar
A história dos espaços já construídos
Por mais ontens que se guardem
Mesmo por amor ou saudade
Não faremos amanhecer jamais.

Almícar de Castro

RESUMO

O livro de Tombo é uma ferramenta administrativa dos Museus onde se registra os bens culturais em função do seu valor histórico e cultural. Na tese utilizo o termo Tombo como um “livro” se constrói pelo vestígio, pela ruína, pelo fracasso e por dispositivos da memória como souvenirs e monumentos.

PALAVRAS-CHAVE

souvenir; memória; ruína; monumento; fracasso.

ABSTRACT

The Tombo book is an administrative tool for Museums where cultural assets are registered according to their historical and cultural value. In the thesis I use the term Tombo as a “book” is built by the vestige, by the ruin, by the failure and by memory devices such as souvenirs and monuments.

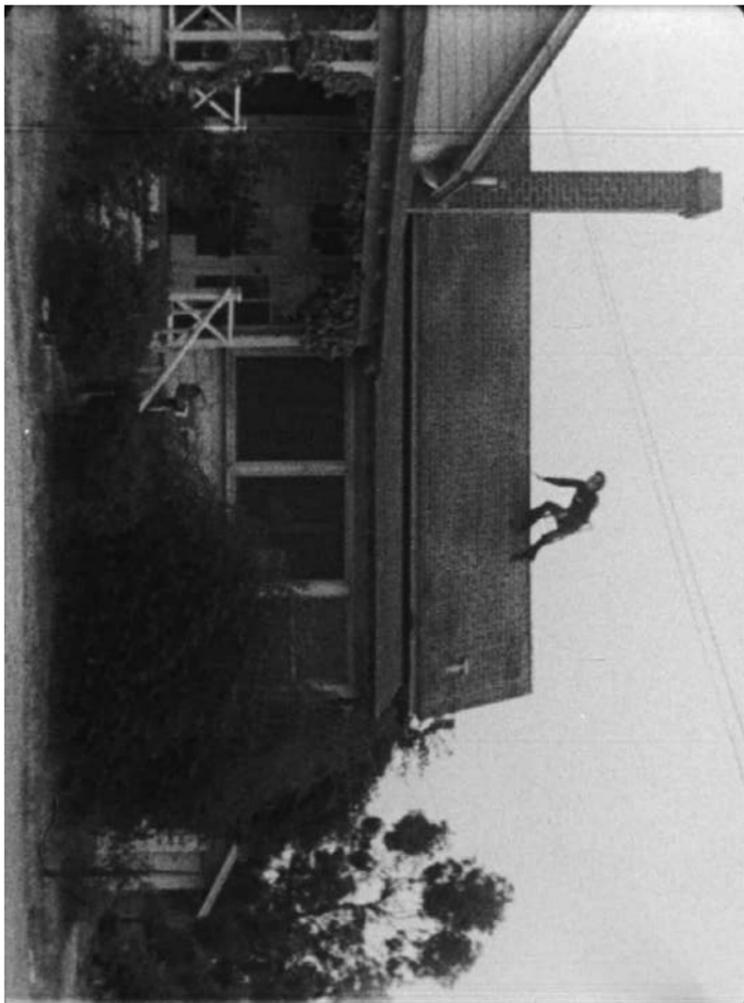
KEY-WORDS

souvenir; memory; ruins; monument; failure.

CARTA AO LEITOR

Os textos que constituem esta tese foram profundamente influenciados pelos trabalhos artísticos que desenvolvi ao longo do período de 2017 a 2023, durante meu doutorado. Eles não apenas moldaram a 'tonalidade' da escrita, mas também serviram como inspiração para nomear os ensaios/capítulos. Cada capítulo reflete aspectos dos conceitos subjacentes aos meus trabalhos artísticos, criando uma ligação intrínseca entre eles. Essa conexão é sustentada pela metáfora contida no 'livro do tombo', que, à medida que é um dispositivo para evocar e proteger a memória, também revela sua natureza enquanto ruína. boa leitura.

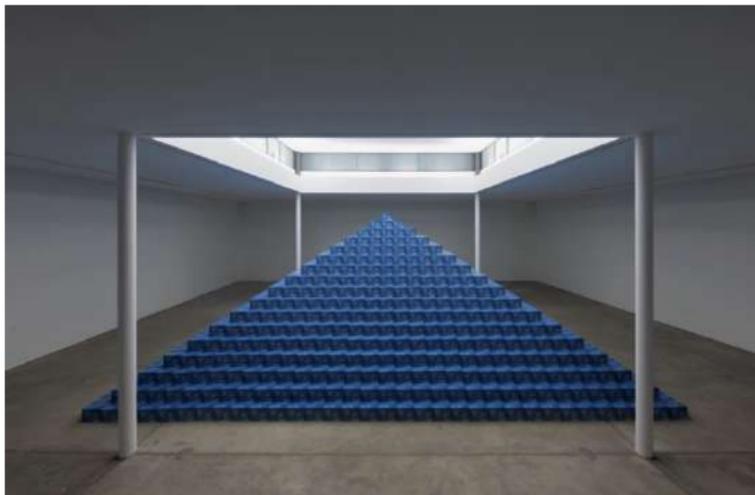
Antes mesmo de iniciar a escrita, compilei um arquivo de imagens, que inclui obras de arte visual, documentários, filmes e poemas. Essas referências desempenharam um papel fundamental em minha reflexão sobre temas que mais na frente escrevo e abordo em meus trabalhos, como memória individual e coletiva, souvenirs, ruínas, monumentos, destruição e queda.



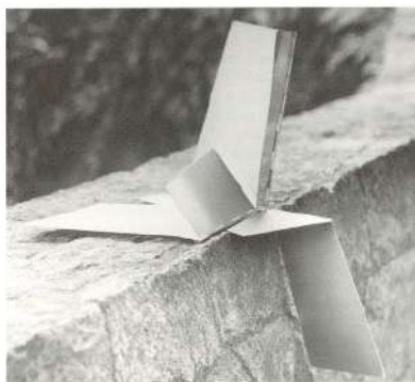
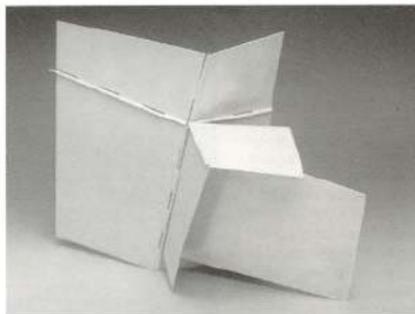
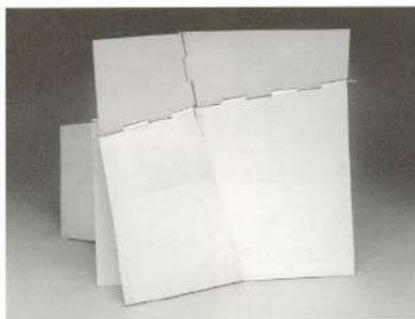
Bas Jan Ader. *Fall I*, Los Angeles 16', duração: 24 sec. 1970.



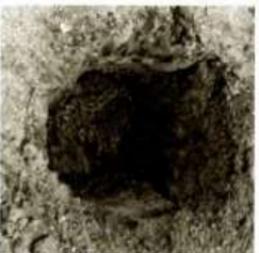
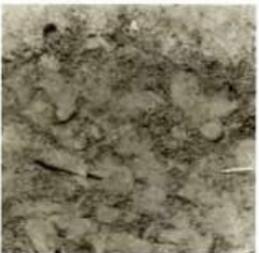
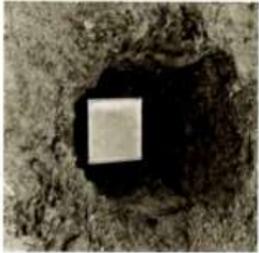
Fraçois Truffaut. *Fahrenheit 451*. França: Vineyard Film Ltd. 1 filme. 112'. 1966



Cyprien Gaillard. *The Recovery of Discovery* (The Beer Pyramid), 72.000 garrafas de cerveja Efes. 2011.



Lygia Clark. *Monumento a todas as situações, bichos*. 22 x 22 x 21 cm
Alumínio. 1964



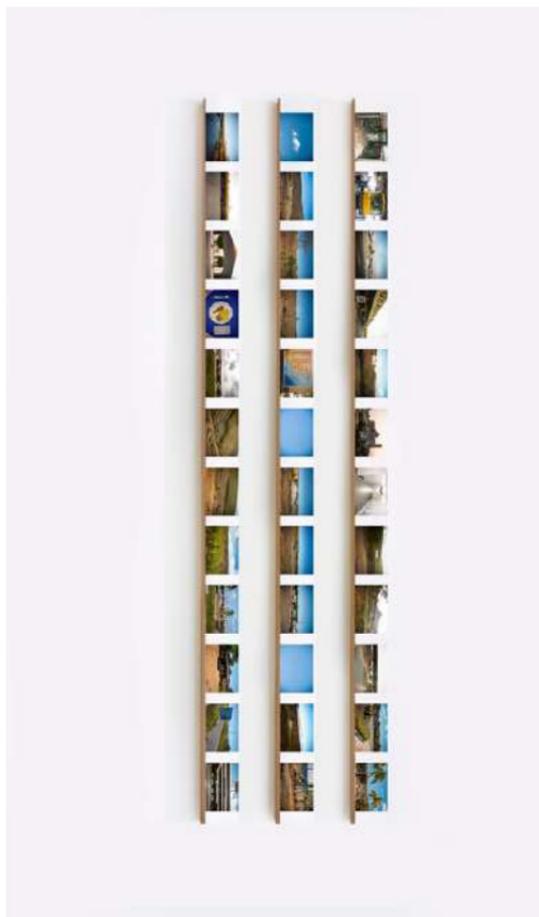
Sol LeWitt .Buried Cube Containing an Object of Importance But Little Value,
1968.



Joseph Beuys. Holzpostkart. Postal de madeira. 1974.



Bruno Faria. *Brasília Lembranças de Paisagem*. Gravura/Pintura, 2016



Bruno Farias. *TietêTip*. Instalação uma série de 36 cartões postais realizada pelo artista. A obra reflete sobre o fluxo migratório – ocorrido intensamente entre as décadas de 1960 e 1980 - de pessoas originárias da região nordeste do país para o Sudeste Brasileiro em busca de uma melhora de vida e novas oportunidades de trabalho., 2011



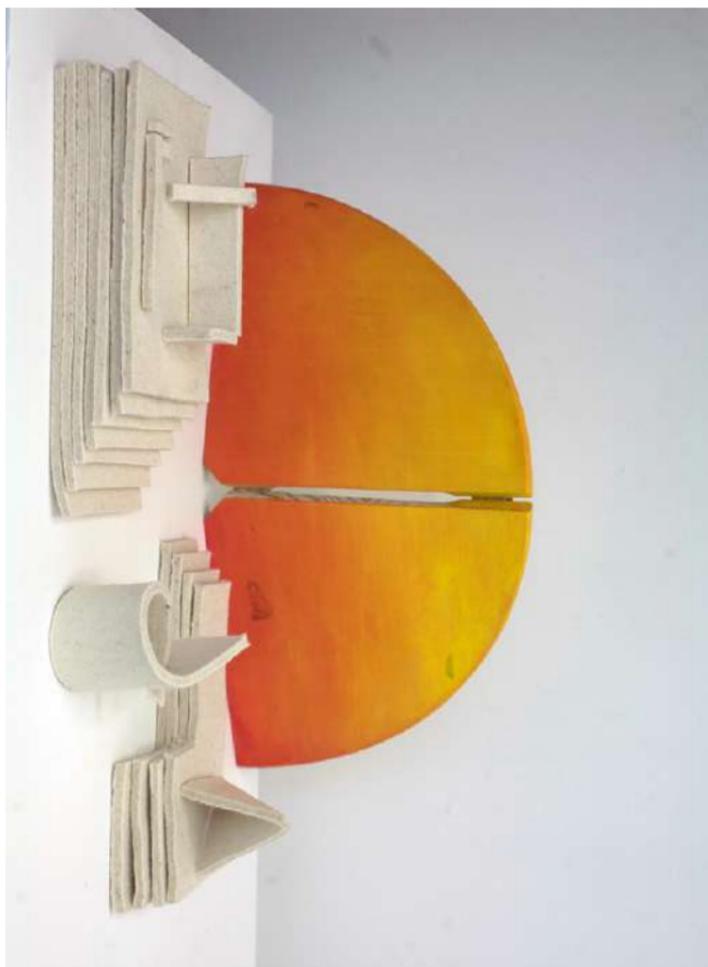
Jasper Johns. *Souvenir 2*. Assemblage. 1964.



Julia Milward. *Souvenir de Voyage de Magritte*. Impressão jato de tinta sobre tecido. Chassi de madeira. 2023.



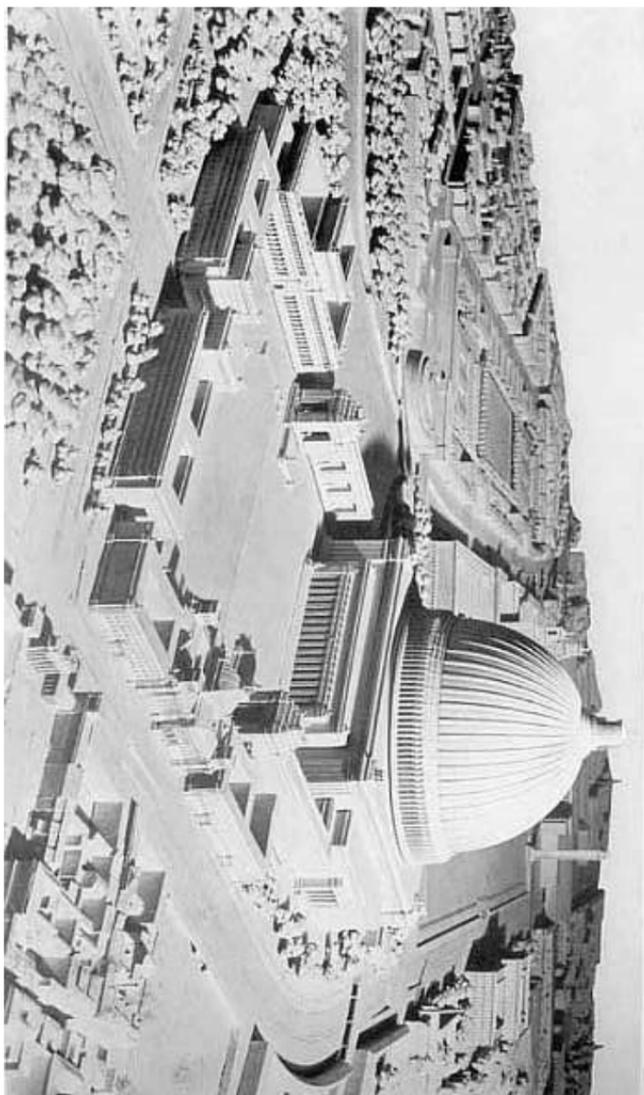
Bruno Faria. *Livro do Tombo*. Escultura. 2019.



Ana Mazzei. *Et nous, nous marchons inconnus*. 2014



Jonathas de Andrade. *O caseiro*. vídeo. 8' em loop. 2016



Peter Cohen. Arquitetura da Destruição, Documentário. 35'. 1989.



Jonathas de Andrade. *Projeto de abertura de uma casa, como convém*. 2009
Maquete em balsa e cedro, 70x80cm e 11 fotografias de 20cm altura, larguras variáveis
Maquete destruída de uma casa de repertório modernista tropical se articula com fotografias de registro do saqueamento e destruição da mesma casa.

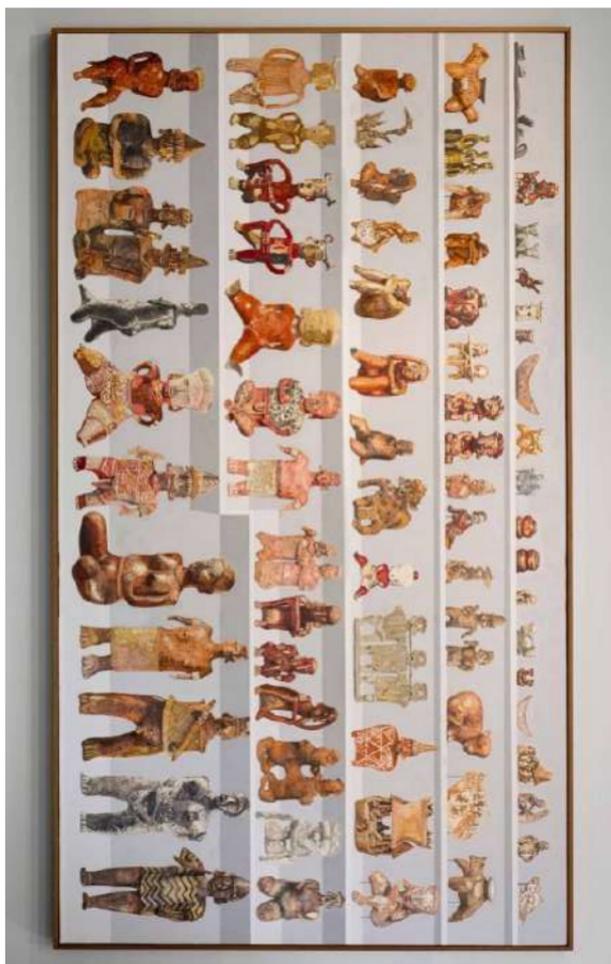


Julia Milward. *Pompeia*. Impressão jato de tinta, 2018.

Nos caminhos da *Pompeia*, percebo, nas fachadas das casas antigas e nos rastros das demolições recentes, elementos de uma arquitetura de inspiração neoclássica em vias de desaparecimento. Colunas remixadas de diferentes ordens, estátuas sem templos, árvores inativas de origem mediterrânea. Construções copiadas e traduzidas. Versão brasileira de outras civilizações.



Rosangela Rennò. Eaux des colonies (en construction), 2021
207 frascos de vidro de tamanhos variados contendo álcool, etiquetas de identificação e alfinetes, compondo um mapa-mundi virtual baseado na projeção de Gall-Peters / Plataforma em drywall pintado



Gala Porras-Kim, *109 cerâmicas do oeste do México da coleção LACMA: Colima Index*, 2017. Grafite, lápis de cor e tinta sobre papel montado em tela, moldura de artista de mogno. 187 x 339 x 8 cm.



Iris Helena. *Jogos Distópicos (MASP em ruínas)*. Globo de vidro contendo água, glicerina e miniatura do MASP destruída, base de madeira. 12 cm x 10 cm x 10cm. 2020.



Talles Lopes. "Construção Brasileira", 2022, estrutura metálica, impressão sobre papel, conjunto de floreiras de amianto Eternit, dimensões variáveis.



Regina de Paula. *Cubo paisagem (Copacabana)*. Areia com técnica mista.
Dimensões variáveis.



Yanna Tamayo. *Odisseia*. Instalação Vídeo-projeção,. Dimensões variáveis O vídeo *Odisseia: como tecer chão e paredes* foi realizado a partir da projeção de slides de registro fotográfico realizado em 1998 num canteiro de obras no Setor Sudoeste. As rejuntadoras eram todas mulheres. 2014.



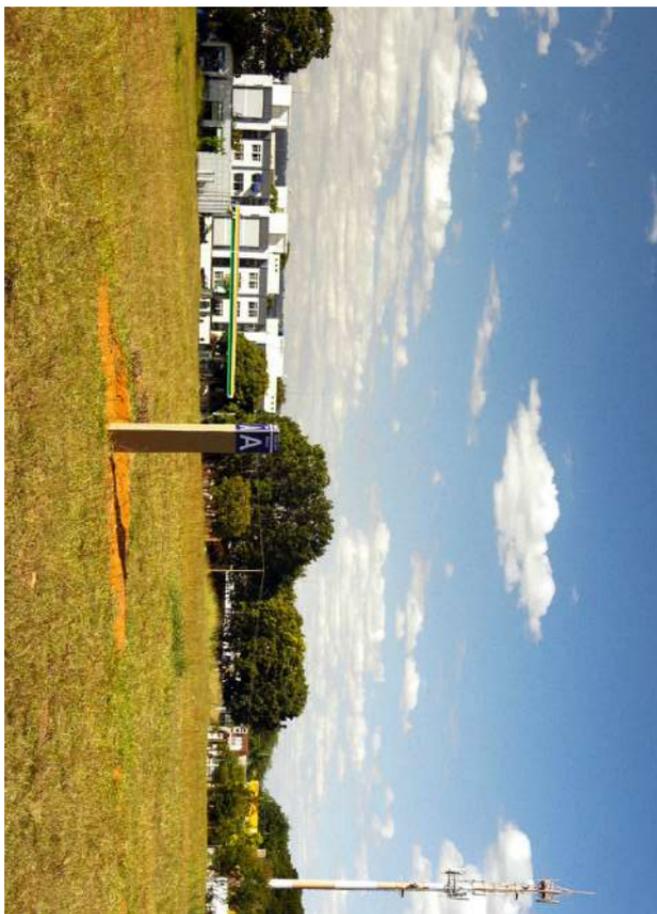
Jonathas de Andrade. *Suar a camisa*, 120 camisas de trabalho, 120 suportes de madeira desmontáveis. Tamanhos variáveis.. 2014



Dominique Gonzalez-Foerster, *Desert Park*. Instalação permanente contendo replicas em tamanho natural de pontos de ônibus da cidade de Brasília. Inhotim.
Foto: Daniela Paoliello. 2010.



Clara Ianni. *Derrubada*. escultura temporária A intervenção “Derrubada” propõe a deposição dos mastros instalados na Praça das Bandeiras, no Pavilhão da Bienal. Projeto realizado no contexto da 34a Bienal de São Paulo. 2021



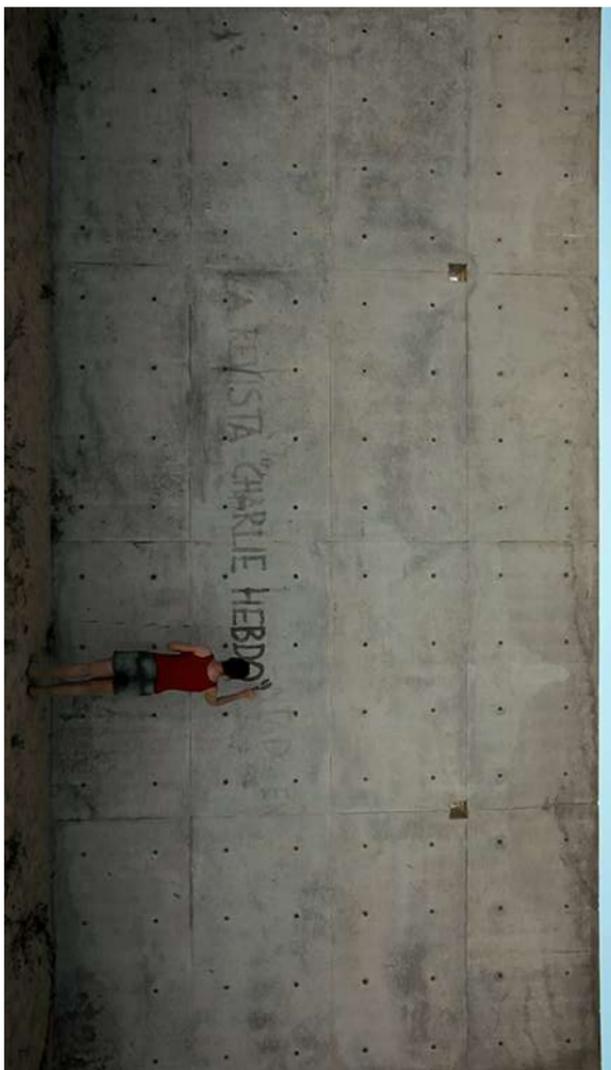
Iris Helena. *Fundação*. Intervenção urbana feita em 1 de julho de 2017 em Brasília – DF. Consistiu em construir uma réplica dos totens de sinalização de blocos nas superquadras do Plano Piloto, na quadra 207 Norte, a única não construída. A Ação pretendeu fundar uma quadra inexistente a partir de um monumento simbólico à guisa de pedra fundamental. 2017.



Iris Helena. *Fundação*. Intervenção urbana feita em 1 de julho de 2017 em Brasília – DF. Consistiu em construir uma réplica dos totens de sinalização dos blocos nas superquadras do Plano Piloto, na quadra 207 Norte, a única não construída. A Ação pretendeu fundar uma quadra inexistente a partir de um monumento simbólico à guisa de pedra fundamental. O totem foi destruído 12 dias depois por passantes no local. 2017.



Nelson Pereira dos Santos. *Fala Brasília*. Documentário 18'. 1966



Marilá Dardot. *Diário*, vídeo. 2015.



Clara Ianni. *Forma Livre*. Vídeo sobre um massacre que ocorreu durante a construção da futura capital do Brasil, Brasília em 1956, no qual centenas de operários foram mortos. O vídeo é composto pela justaposição de entrevistas de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, nos quais negam saberem do acontecimento. 7'14". 2013



Gê Orthof. *Many-Splendoured thing*. The Portico Library - Manchester, 2016
O projeto de Gê se inspira na história de Thompson Vitor, um menino brasileiro cuja mãe recuperava livros antigos de aterros para que ele pudesse estudar e ir para a faculdade. Utilizando livros descartados e doados, além de referências a outras histórias semelhantes, Gê transformou o espaço da galeria em uma instalação temporária extraordinária. Com materiais simples e um toque de magia, ele evoca lembranças tanto de abrigos de moradores de rua quanto de refugiados, enquanto nos faz refletir sobre os materiais que compõem nossos livros.



Aby Warbug. *Atlas Mnemosine*. 1924-1929



Marepe. *Tudo no mesmo lugar pelo menor preço.* Alvenaria, tinta, tijolos e estrutura de ferro . 2002



Gala Porras-Kim, *O Michael C. Rockefeller Wing no fragmento Met 1982–2021* (2022). Resíduo coletado da desinstalação do M.C.R. Ala no Museu Metropolitano, fichário. 9,5 x 9,5 x 9,5 cm. Vista da exposição: De um caso de expiração vem uma exibição perene, Gasworks, Londres (27 de janeiro a 27 de março de 2022).



Iris Helena. *Exercício para Ladeira (Ladeira da Borborema)*. Impressão à jato de tinta sobre cascas de parede. 75 cm x 10 cm x 2,5 cm. 2023.



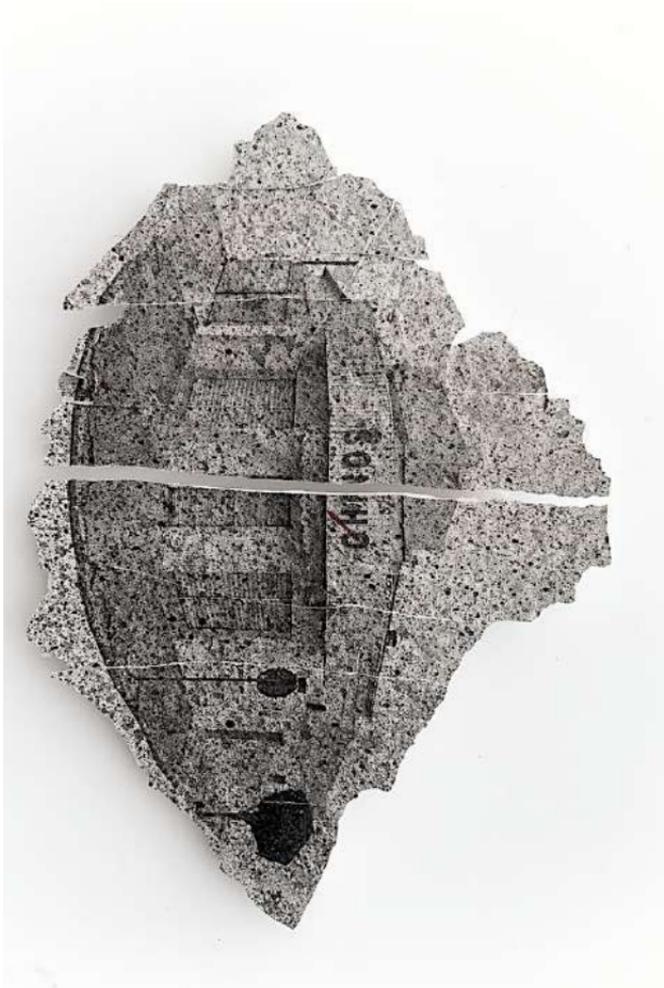
Karina Dias. *souvenir-brasília*, caixa e vídeo. 2011



Hélio Oiticica. *Bólides*, 1963-67.



Paula Siebra. *De cor e areia*. Videodocumentário sobre a prática da silicogravura na vila de Majorlândia, no Ceará. Através de uma metodologia de mapeamento dos mestres e de suas respectivas histórias e referências imaginárias. 2022



Iris Helena. *Esquina-sonho*. série Imaginário Cartográfico de Uma cidade Brasileira
Impressão jato de tinta P&B sobre casca de parede. 20 x 15 cm. 2020.



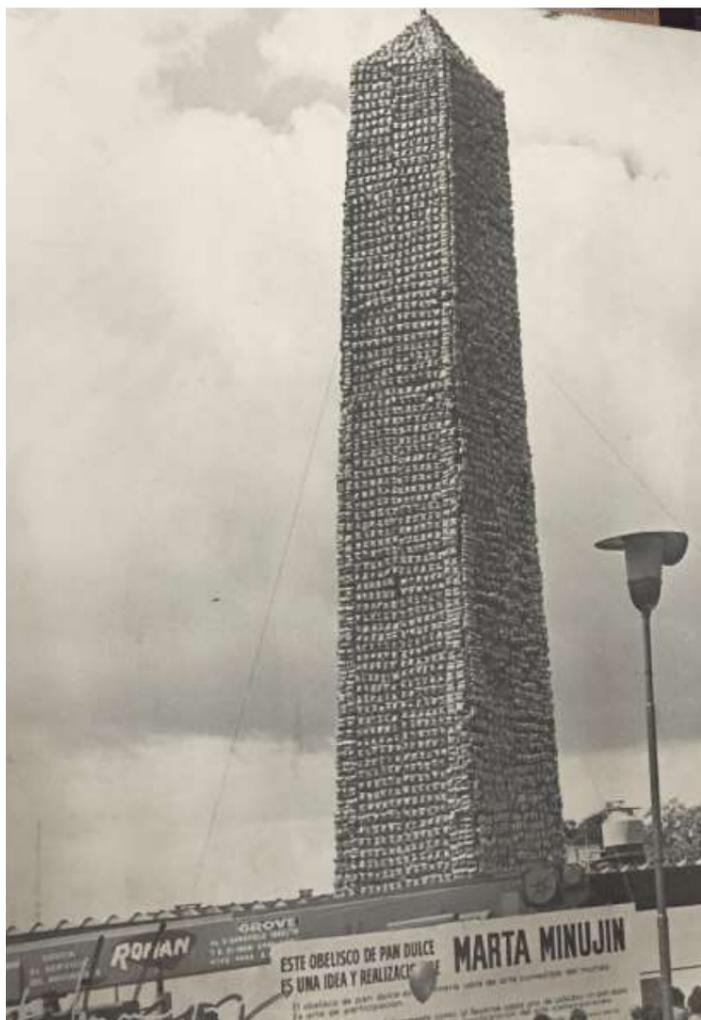
Paula Siebra. *Sem titulo (Pinturas selecionadas)*. Óleo sobre tela. 2021



Claes Oldenburg. *Wedding Souvenir*. Massa acrílica. 15,2 cm x 38,2 cm x 38 cm. 1966.



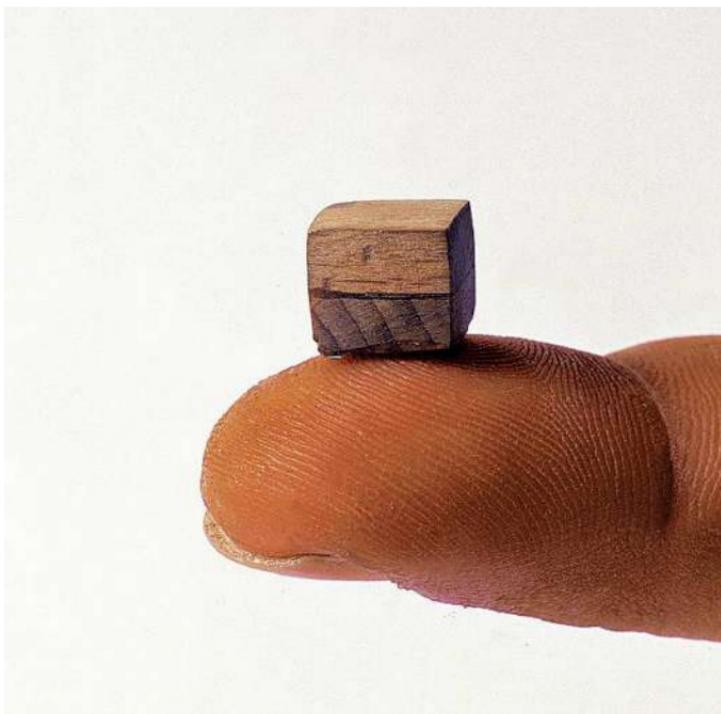
Mayana Redin. *Pacotão*. Pintura de parede. 2017.



Marta Minujín. *Obelisco de Pão doce*. 1979



Jac Leirner. *Lung*. dez invólucros de celofane de carteira de cigarro em caixa de acrílico. 22 x 09 x 0,6 cm. 1987



Cildo Meirelles. *Cruzeiro do sul*. 1969. Cubo de madeira com uma secção de pinho e a outra de carvalho. 9 x 9 x 9 mm. Coleção do artista.



Iris Helena. *Capital*. 2014. 25 tickets termossensíveis da bandeira Cielo impressos à jato de tinta com 25 imagens de monumentos de Brasília, Coleção da artista.



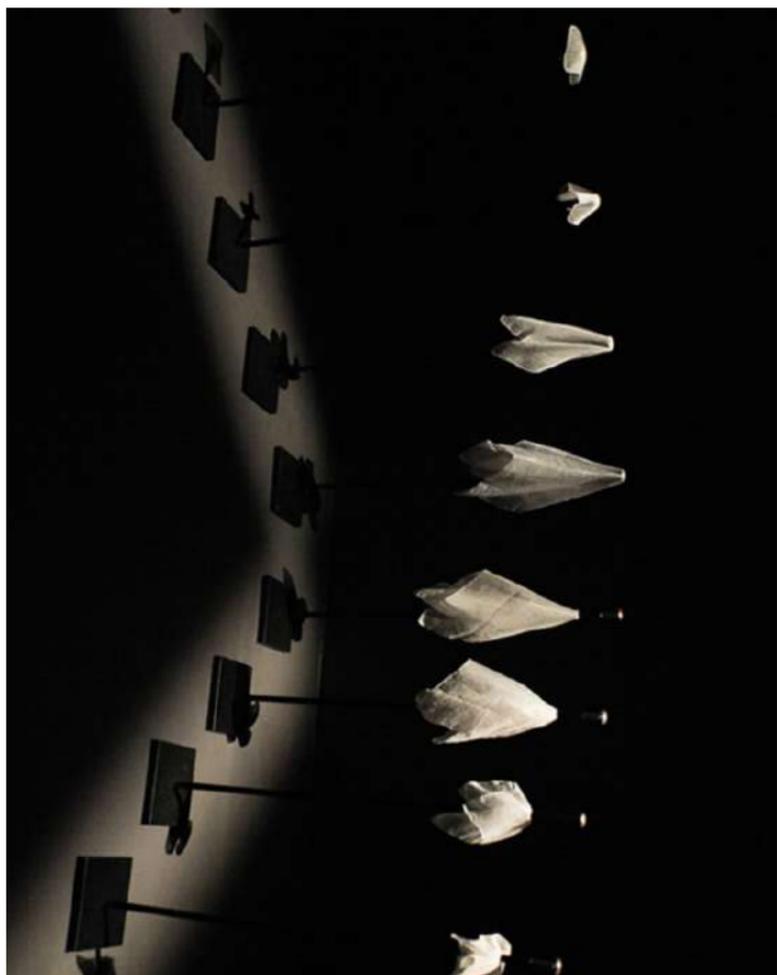
Lais Myrrha. *Estudo de um futuro construído*. Escultura. Madeira. 2018



Tales Lopes. *Excedente Monumental*. Escultura. Isopor, tela de poliéster, argamassa.2020



Regina de Paula. *Bíblia (templo de areia)*
Bíblia em espanhol com areia e templo de areia e impermeabilizante
29cm x 46cm. 2014.



Cildo Meireles. *Desaparecimentos*, instalação. Hastes de metal e tecido. 1982–1982



Iris Helena. *Teatro de Brasões*. instalação. Hastes de metal e impressão sobre PA. 2023. Durante expedições de "volta ao mundo" pelo setor de embaixadas norte e sul de Brasília, os brasões, incrustados nos portões que me apresentaram cada lugar. Os símbolos apresentados são escolhas culturais e políticas do que melhor representa um lugar. Os brasões de armas são nesse sentido uma síntese dos países. Neste trabalho, disseco esses elementos simbólicos e crio outras narrativas a partir dos símbolos naturais representados.



Mayana Redin. *Cosmografias (para São Paulo)*, instalação. 2015



Iván Argote. *Prémonitions*.. escultura. 2022.



Kiluanji Kia Henda. *Redefining The Power III*. 120 x 80 cm cada. Triptico de fotografia.

2011



Iván Argote. *Turistas (Cristóvão Colombo apontando para o Sul em Bogotá)*. fotografia. 110 x 110 cm .2012.



Iris Helena. *Apontadores*. Série Marcadores. *Post-it flags* e livros em branco.
2015-2021



Laercio Redondo. *Sem título - série Lembrança de Brasília*. Acrílica e serigrafia sobre compensado de madeira, 70x100x2cm. 2013



Iris Helena. *Paisagem Parahyba*. série Imaginário Cartográfico de Uma cidade Brasileira Impressão jato de tinta P&B sobre casca de parede. 100 x 65 cm. 2023.

Quando Ícaro
caiu
no mar
a sereia que
primeiro
o encontrou
amou nele
o pássaro
ele amou nela
o peixe
Os restos de suas asas
desfeitas
foram dar na praia
entre embalagens
de plástico preservativos
garrafas vazias latas
de cerveja

Ana Matins Marques. *Ícaro*. O Livro das Semelhanças. 2015¹.

¹ Disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-livro-das-semelhanças/>

Designar esta pesquisa de livro do Tombo se deu por conta da plasticidade simbólica da palavra *tombo*. O termo *tombar* pode significar derrubar, fazer cair ou cair propriamente; curvar, dobrar, inclinar ou, ainda, fazer o *Tombo* que, além do ato ou efeito de *tombar* (queda e/ou tombamento), também pode significar ruir, fracassar, arrolar, inventariar ou registrar. Para o termo *tombamento* a raiz latina do vocábulo é *tumulum* (*tumulus*), que significa elevação, altura ou elevação de terra. Ambas palavras trazem a ideia de verticalidade e ascensão².

² Portal do IPHAN artigo *livro do tombo*. Disponível em : <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Livros%20do%20Tombo%20Dicionário%20Iphan.pdf>

A expressão *livro do Tombo*, surge em Portugal devido a instituição *Torre do Tombo* sendo uma das instituições mais antigas do país com origem no século XIV, no reinado de D. Fernando I. Os arquivos lá guardados eram instalados, desde a sua génese em 1378 até 1755, numa torre do *Castelo de São Jorge*, chamada *Torre do Tombo*.³

Para os gregos *tombo* vem de *tómos* que significa pedaço, parte, cortado, porção; pedaço de papiro. Por este motivo, os volumes de livros são chamados de tomos e os suportes onde se faziam registos e os arquivos dos mesmos também chama-se assim. O monumento *Torre do Tombo* era local onde se guardavam os volumes e os papéis mais importantes por ser o arquivo oficial da realeza, da administração do reino e de suas relações internacionais.

O tombo enquanto a queda me interessa enquanto conceito para pensar a ruína, a partir de imagens que nos levam a questionar a nossa condição de existência oposição ao monumental e em consonância com à imperfeição, o colapso, o baque, a instabilidade, incompletude da memória e ao

³ Idem.

fracasso, condição esta humanamente constituída por falhas e faltas.

Para a gravidade, força física que diz que a queda dos corpos é inevitável. Está na natureza das coisas. Ela é tão presente na nossa vida, que metaforicamente, usamos expressões como ascensão e queda, queda do reino, ruína do homem. Ou o ditado popular: *quanto maior a altura, maior será a queda*. Associado à ideia de fracasso, ou estamos equilibrados ou em estado de declínio. Perder a posição, também provem da queda (do latim *decadere*). Traz uma ideia de movimento de transformação, pulsão que nos mobiliza nos extremos de nossa existência.

A pesquisa está dividida em *VIII Tomos* independentes de situações de tombo, tombo enquanto *souvenir* e memória fabulada; tombo enquanto apagamento e transfiguração; queda do monumento, fracasso e ruína. O livro do tombo é uma coleção registros de situações de derrocada da memória.

Toda essa elasticidade semântica dentro de uma só palavra trouxe todas as palavras-chave desta pesquisa. Por isso

designa livro do tombo como o lugar de registrar patrimônio material e imaterial de um lugar.

TOMO II | SOU.VENIR

(palavra francesa) Substantivo masc.

Do latim *Subvenire*, de SUB, "abaixo", mais VENIRE, "vir". "vir à mente, lembrar-se",

Tem em mente a lembrança de uma impressão de um evento passado tomado impessoalmente, voltar à memória;

Memória fabulada;

Reminiscência de uma impressão, de um evento; O passado lembrado;

Objeto que lembra alguém ou algo;

Objetos vendidos a turistas em lugares pitorescos; Objetos fabricados para lembrar algo ou alguém; Memórias inscritas (tempo das memórias).

Souvenirscape

É a justaposição arbitrária das palavras estrangeiras souvenir e *scape*. Quando o objeto evoca a memória lembrada traz consigo a condição estrangeira de ter estado num lugar o qual não se habita mais.

Scape ou escape

Atto de fugir, colocar-se para fora ou longe de uma situação. Eixo de uma coluna. Indica cena ou visão de algo, especialmente representações de tal vista.

O objeto que nos evoca uma paisagem mental fugidia.

TOMO III | MEMÓRIA FABULADA

Se o olho guarda
em reserva as
nossas lágrimas, o
que guardaria a
nossa visão?⁴

Escrevo na companhia de uma pequena garrafa de vidro que está de frente para mim, sobre a mesa. O seu conteúdo está cheio, até a boca, de camadas de uma fina areia colorida contornando o que seria uma paisagem marinha vibrante, ainda que genérica. Na imagem formada se apresentam: uma casinha de pescador branca com o teto marrom-escuro ladeada por dois coqueiros sugeridos por traços vacilantes. Em volta da casa, o chão bege se forma, sobre um céu-azul claro que acaba num pequeno barquinho pousado no que seria um mar azul mais escuro. O encontro

⁴ de Karina Dias contido no texto *Souvenir: encapsulada paisagem, morada do olhar* https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/up/778/o/2015.GT2_karinadias.pdf

de azuis no horizonte não faz gradação de cor e a paisagem descrita termina (ou começa), quando no gargalo, somos interpelados com a inscrição *Uma lembrança de João Pessoa - PB*.

Uma garrafa vazia sempre remete às inúmeras histórias e estórias dos que a lançaram ao mar enviando suas mensagens derivantes; daqueles que depositaram sobre este simples objeto um conteúdo de espera, esperança e incerteza, onde o desejo de urgência do dizer, de transmitir algo se sobrepôs ao de receber uma resposta. O personagem náufrago desesperançado em alto mar do poema “Garrafa” de Wally Salomão diz insistente “vá dizer aos meus amigos”⁵, ou pensamos no personagem de Júlio Cortázar em seu conto *Botella al mar*, que diz “(...)é assim...que se operam as comunicações profundas, em lentas garrafas errantes sobre lentos mares, tal como lentamente se abrirão os caminhos desta carta em de busca você (...)”⁶. Dentro de garrafas cabem

⁵ SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

⁶ *Es así, pienso, que se operan las comunicaciones profundas, lentas botellas errando en lentos mares, tal como lentamente se abrirá camino esta carta que la busca a usted(...)*” traduzido livremente. consultado no endereço em

mares, embarcações, naufrágios, monumentos, *paisagens encapsuladas*⁷ e viajantes errantes *in search of the Miraculous*⁸. O rearranjar dos objetos cotidianos pode nos revelar novas imagens poéticas assim como possibilidades artísticas. Eles, os objetos, estão a nossa volta, são potentes, comunicantes, vacilantes, detentores de nossas incertezas, frustrações. Nós os imbuímos dessas nossas características, despejamos sobre eles o desejo da continuidade, de fazê-los transmitir algo, nem que seja para nós mesmos. Falamos, falimos, pensamos e criamos aqui de dentro desta garrafa hipotética e tensionada.

Numa viagem que fiz a João Pessoa, minha cidade natal que deixei há quase sete anos, havia comprado, numa feirinha de artesanato, duas dessas garrafas-paisagem (ou garrafas-lembrança), uma para mim e outra para presentear. Chegando em Brasília retirei da mala uma delas, ou melhor, retirei da mala uma cidade e dispus sobre a mesa

<https://clasesparticularesenlima.files.wordpress.com/.../julio-cortc3> em 30 de março de 2017.

⁷ Em *Souvenir: encapsulada paisagem, morada do olhar* de Karina Dias.

⁸ Em referencia a um projeto intitulado *In Search of the Miraculous* do artista holandês Bas Jan Ader que desapareceu no mar em 1975 enquanto tentava navegar da costa leste dos Estados Unidos.

um litoral paraibano inteiro. Ao retirar a outra garrafa, num descuido, ela escorregou das mãos caindo no chão. Toda a areia colorida misturou-se entrópica, numa *perda irrecoverável*⁹, de modo que não mais se conseguia identificar resquícios da paisagem de outrora ou das cores. Sobre os meus pés, para além dos cacos de vidro, formaram-se as dunas, à semelhança de um deserto de areia. Antes da queda do objeto ao chão, tínhamos o espaço controlado, engessado, genérico e serializado, tão comum no comércio dos souvenirs ligados ao turismo. Antes do *souvenir*, era o utilitário garrafa.

⁹ Conceito de entropia usado aqui seguindo o pensamento adotado pelo artista Robert Smithson, nas palavras de Rosalind Kraus como sendo o referencial da subversão de valores que os próprios materiais feitos pela indústria podem conter. "*Entropy is a sinking, a spoiling, but perhaps also an irrecoverable waste*" Extraído de *Formless: A User' Guide* em parceria com Yve-Alain Bois . p. 55.



Souvenir-paisagem de areia na garrafa comum na região nordeste do Brasil

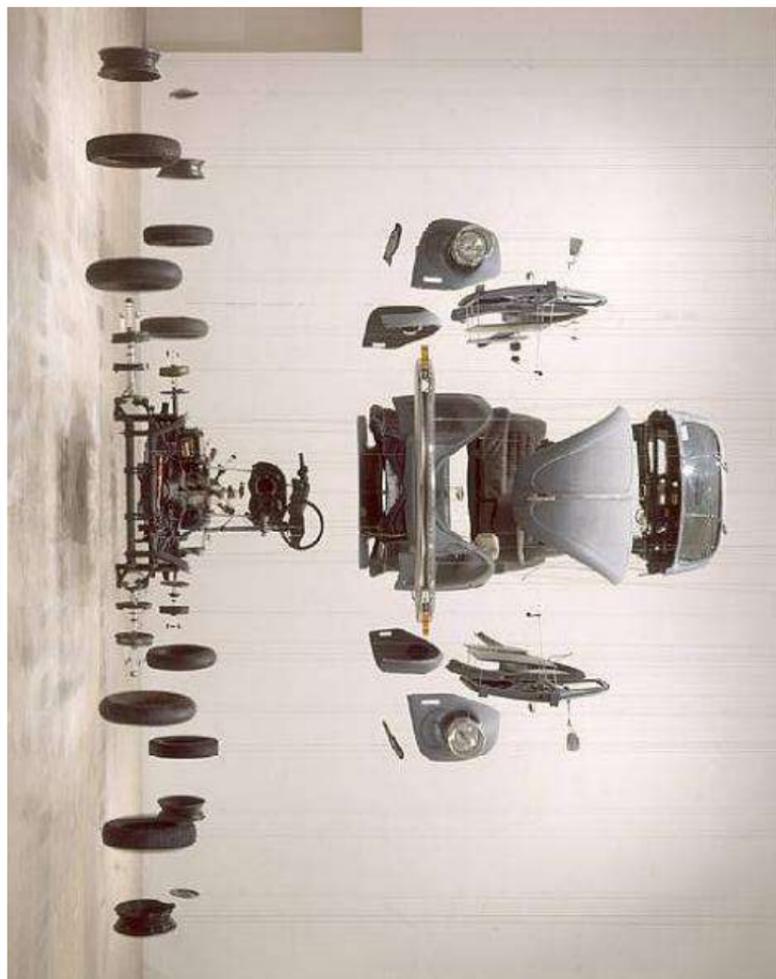
No livro *Uma invenção da Utopia*, o psicanalista Edson Luiz de Sousa escreve um pequeno texto intitulado *Criar o Inacabado* contendo métodos de romper com o que ele chama de os *artifícios de controle*¹⁰ que impedem a utopia e nos impedem de fruir esse espaço de permanente reinvenção. Ele usa a metáfora de uma peça de argila sendo levada ao forno, “o moldável se paralisa, se petrifica e a única chance que temos de transformá-lo é mesmo jogá-lo ao chão para que se quebre”¹¹. Desta forma abrem se os horizontes, e consequentemente se apresentam os vários outros percursos possíveis.

O trabalho de Damián Ortega inclui também instalações multimídia, fotografia e vídeo. O artista se envolve com temas de materialidade e forma, função e obsolescência, forças múltiplas que dão forma a nosso ambiente industrial contemporâneo. Ele frequentemente desconstrói produtos comerciais para revelar seus componentes, ou constrói formas simples de maneira tecnicamente complicada. Com esses objetos desconstruídos, Ortega revela a mecânica escondida e

¹⁰ Em *Uma Invenção da Utopia* de Edson Luiz de Souza. p.27

¹¹ Idem. p.26

as possibilidades plásticas de produtos cotidianos, enquanto articula suas conotações sociais.



Damien Ortega. *Cosmic Thing*. 1967.

De um acidente-geográfico - a queda e quebra de um objeto -, um deserto inteiro dele emerge em dunas completamente movediças. As coisas assumem outras características, são vistas sobre outras perspectivas e sobre elas se projetam novas camadas de memória. Esta já não é mais uma garrafa, tampouco um *souvenir* qualquer de viagem, mas um espaço em ebulição. O deserto se apresenta como a imagem poética desse *tópos* imaginário, vasto, repleto de presenças ausentes e inúmeras miragens que ansiamos capturar. Essa tentativa eterna nos convida ao movimento. Nos aproximamos invariavelmente do pensamento de Gaston Bachelard e de sua noção de deserto como sendo um estado de consciência imaginante¹². O oposto de vazio, esse estado é o de uma imensidão que aparece e expande a partir do universo íntimo. Um espaço de latência. O deserto evocado na garrafa é *paisagem inacabada*¹³, uma imagem em processo. Então, quantas

¹² Em *A poética do Espaço* de Gaston Bachelard. p. 209

¹³ “*Toda obra de arte teve e ainda tem uma janela utópica por onde podemos ver uma paisagem no processo de constituição*”. Em *Uma Invenção da Utopia* de Edson Luiz de Souza. p. 33

vistas, quantas cidades, quantas experiências e memórias comportariam um mesmo souvenir? Será preciso destruir o objeto para re-construir/desconstruir a memória nele alojada? Será que sobrepor camadas de sentido a este objeto lhe altera a natureza? Quão elástica é a memória desses objetos e qual o limite de transformações que este suporta?

*

O *souvenir* é um objeto que se equilibra sob uma ponte.

Duas margens distintas sustentam esta memória deslocada. A margem entre dois verbos: guardar e perder.

Guardar está atrelada ao desejo e perder ao medo.

O guardar se inicia no olho, esse instrumento feito para seccionar e selecionar os espaços, órgão e espírito que só vê o que se olha¹⁴, nos apontando os começos da captura, armazenamento e da ação de reter informação. Quando algo

¹⁴ Em *O Olho E O Espírito* de Maurice Merleau-Ponty, p.18-19.

nos chama atenção dentre as coisas do mundo queremos ter proximidade e intimidade com elas, queremos lhes guardar à vista¹⁵. O olhar desejoso quer tomar posse distância¹⁶ e se desenha ante nós a nossa potência de descobrir as coisas e dá de encontro à nossa impotência de alcançá-las. A filósofa francesa Anne Cauquelin nos dirá que esse é um processo de conexão, pois passamos a fazer parte de tudo aquilo que observamos, nos tornando aptos para criarmos possibilidades e condições ideais para realizarmos eventuais transformações sobre estas vistas¹⁷. Somos participantes ativos, como detetives à procura de pistas, ou somos arqueólogos buscando nas sobras e dobras desse mundo os resquícios de uma memória a ser construída. A paisagem é uma invenção de quem a vê, podemos ser coletores delas e, assim guardá-las como objetos da ordem do afeto. Fotos de viagens, álbuns, cartões-postais, por exemplo, são horizontes pessoais redimensionados para um tamanho de bolso. Porque ela, a paisagem, pode ser também a extensão da

¹⁵ Idem.

¹⁶ Em Karina Dias contido no texto *Souvenir: encapsulada paisagem, morada do olhar* https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/up/778/o/2015.GT2_karinadias.pdf

¹⁷ Em *Arte Contemporânea: Uma Introdução* de Anne Cauquelin, p. 98.

lembrança de um lugar e a própria materialização não-querer-perder.

Souvenir é uma palavra francesa que significa lembrança. Oriunda do latim *subvenire*¹⁸, vir à mente, fazer subir até a topo da vista novamente. Ao mesmo tempo Objeto-gatilho e objeto-disparo que convoca e ecoa o tempo vivido no momento imediato que olhamos para ele pousado sobre um móvel da casa ou afixado como imã em alguma superfície, num pedaço de papel. Receber uma lembrança de quem viajou, de quem a distância nos lembrou é também receber junto do objeto um ticket de viagem para um vô imóvel da ordem do devaneio. Designa-se também *souvenir*, os objetos específicos de um lugar oferecidos a turistas e viajantes como lembranças fabricadas. Um convite que diz “insira aqui neste lugar as suas lembranças, torne-o exclusivamente seu” ou “estive aqui e lembrei de você”. Não há um ‘passar em branco’ no comércio dos *souvenirs*, pois sendo o turismo uma das atividades mais lucrativas do mundo, movimenta todo um mercado fabricando e vendendo

¹⁸ ETIM lat.medv. *guardare* < germ. * *wardon* 'estar em guarda'. Disponível em <https://www.dicio.com.br/guardar/>

“lembrancinhas” para um público que acumula e mapeia o mundo através desses objetos. “Viajar tornou-se uma estratégia para o acúmulo de fotografias”¹⁹ disse Susan Sontag sobre as desmedidas capturas de tempos vividos e sobre a ânsia de guardar a própria morte das coisas.

No poema destacado no início deste texto a poeta mineira Ana Martins Marques diz que construímos memórias nos lugares sobrepondo experiências, e eles, os lugares, nos impregnam assim como as coisas e os espaços. (...) *é como um selo num cartão-postal*²⁰ diz ela. O encontro de dois *souvenirs*, duas paisagens, dois tempos, duas ou mais memórias sobre uma só lembrança, num só objeto. Até que ponto podemos esgarçar um lugar até que ele se torne outro? Amálgama onde percebemos as duas presenças, mas não sabemos onde se inicia uma ou se termina a outra. Por isso se registra, se recorta e reconfigura a paisagem de milhares de postais de imagens do mundo; por isso constroem-se inúmeros monumentos e memoriais, para que as memórias

¹⁹ Em *O sobre a fotografia* de Susan Sontag, p.19

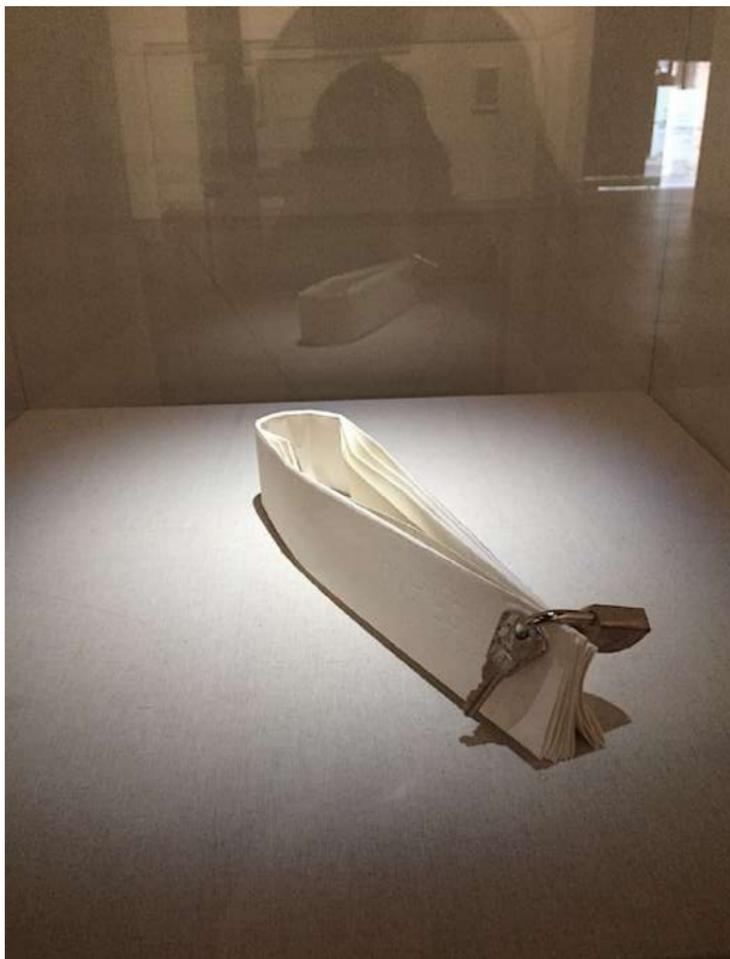
²⁰ Verso do poema *Três Postais* de Ana Martins Marques, p.60.

possam se vestir. Mas vãs são as tentativas de encarnar lembranças tal como elas aconteceram, pois estamos sempre atrás, estamos sempre a criar-inacabados quando procuramos “inscrever” o mundo e *se vingar da perda*²¹ das coisas vistas.

Em 1976, o artista Cildo Meirelles desenhou sobre uma folha de papel Fabriano, em seguida dobrou-o muitas vezes de modo que o papel escondesse completamente o desenho e se tornasse uma pequena escultura. Ele perfurou a borda do papel e atravessou o furo com um cadeado. Mesmo disponibilizando a chave no mesmo aro, o artista nos coloca sob a escolha: se queremos conhecer o seu conteúdo ou violamos o cadeado ou o arrancamos rasgando o papel. Está assim destruída a obra. *Conhecer pode ser destruir* é o nome da obra, mas também é uma metáfora poderosa para a nossa impossibilidade de conhecer a totalidade de algo, pois

²¹ (...)lembrando o poema *Jet-lagged* de Waly Salomão (1996) que diz “escrever é se vingar da perda” (p. 33). Poderemos avançar um pouco mais e dizer que a escrita é, ela mesma, a materialização da experiência da perda. Isso nos ajuda, talvez, a entender a inibição de muitos com a escrita, pois estão dispostos a nada perder. É dessa luta e desse luto (...).Apud SALOMÃO In SOUSA, 2006. P. 50

sempre haverá perda na escolha. Sempre haverá o mistério.



Cildo Meirelles *Conhecer pode ser Destruir*, 1976 presente na exposição *Entrevendo* em 2019 no Sesc Pompeia-SP.

*

Dois poemas trazem respectivamente modos diversos de pensar os verbos guardar e perder: o primeiro do poeta carioca Antônio Cícero no poema homônimo que enfatiza, em um trecho, a palavra guardar não como esconder e trancar, mas como fazer guarda/proteger tal como diz a origem da palavra em latim. Ele diz: “Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela”²². Se neste ato de guarida perdermos, ainda assim, a coisa vista pelo excesso de proximidade, nos restarão sempre os traços da experiência para que possamos dizê-las e re(s)guardá-las. O segundo poema da poeta americana Elisabeth Bishop chama-se *Uma Arte* e entende a perda quase como um método a ser exercitado continuamente. A autora abraça o aparente ‘descontrole’ quando diz: “tantas coisas contêm em si o acidente/De perdê-las, que perder não é nada

²² CÍCERO, Antônio. *Guardar*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

sério”²³ e nem é um mistério. O poema é uma pequena cartilha para se aprender a perder objetos, afetos, paisagens e imensidões com a naturalidade de quem vê a natureza movediça inevitável das coisas. Pergunto como seria guardar a perda? Seria como montar um quebra-cabeças com partes perdidas? E se nesses espaços vazios, houvesse uma linha tênue entre o perder- guardar onde encontrássemos outras possibilidades? Como abrigar algo que se deixou de ter?

Propostas como *Half Room* (1967) de Yoko Ono apresentam um ambiente de intimidade, um quarto contendo todos os objetos e mobílias fatiados pelas metades, há um estranhamento da incompletude, mas há também um convite para se descobrir onde se completam os objetos ou se transforma essas metades. Seria associando-os às pessoas? Decerto que não somos metade das coisas, mas se elas nos servem, nos convocam como extensões do nosso próprio corpo, devemos investigar esse primeiro universo dos objetos então: a casa. Para Bachelard, os objetos a nossa volta, escolhidos por nós e pelos nossos entes, nos gravitam e

²³ _____. Uma arte: as cartas de Elizabeth Bishop, org. Robert Giroux, trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

preenchem esses lugares de sentido²⁴. Começamos a nos relacionar e criar memórias nesse primeiro ambiente íntimo. Tudo aquilo que guardamos nas gavetas, nos cofres e armários são os maiores guardiões das memórias vividas. Se guardamos o íntimo das lembranças, o que escolhemos mostrar então? O que escolhemos deixar à vista para o outro, sobre as cristaleiras, estantes, cabeceiras, penteadeiras e cômodas das casas? Quais os objetos decidimos deixar à mostra? Como damos acesso à nossa intimidade a partir da eleição de lembranças e objetos que deixamos à mostra? Para Bachelard “quem enterra um tesouro, enterra-se com ele”²⁵, então o ato de guardar talvez aprofunde, ainda mais, a nossa relação com tais objetos.

²⁴ Em *Poética do Espaço* de Gaston Bachelard p.100

²⁵ Em *Poética do Espaço* de Gaston Bachelard, p. 24.

Recentemente li uma matéria que dizia que um filósofo francês chamado Roger-Pol Droit ao ser interpelado pela pergunta *Olá como vão as coisas?* resolveu parar por um ano e pensar sobre o estado das coisas para desenvolver uma filosofia dos objetos cotidianos. Em 2004, Droit lança o livro "*Dernières Nouvelles des Choses*"²⁶. Para o autor há ideias nos objetos que vão além do banal, e essas só podem ser vistas se eles, os objetos, forem encarados de maneira particular, pois sendo as coisas, fabricações humanas, elas só podem dizer respeito a nós mesmos, às nossas memórias e às nossas relações com o outro.

Se nós nos atentarmos aos detalhes do cotidiano, encontraremos muitas aproximações entre arte e a vida, e determinadas proposições artísticas podem surgir destas dimensões ordinárias. Lembramos de Charlie Chaplin e de seu objeto cênico, a bengala. Ele conseguia fazer multiplicar as possibilidades de uso e fazer muitas coisas com um mesmo objeto, subvertendo e transbordando os seus *limites de*

²⁶ Entrevista publicada em *Folha Online* 27/01/2004 em matéria escrita por Fernando Eichenberg. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/sinapse/ult1063u712.shtml> e acessado em 10 de abril de 17.

usabilidade²⁷ . Pensamos também nos deslocamentos realizados por Marcel Duchamp (1887-1968) em seus *readymades*.



Marcel Duchamp *Air de Paris (50cc of Paris Air)* 1919

²⁷ Em *A Invenção do Cotidiano* de Michel de Certeau. p.18

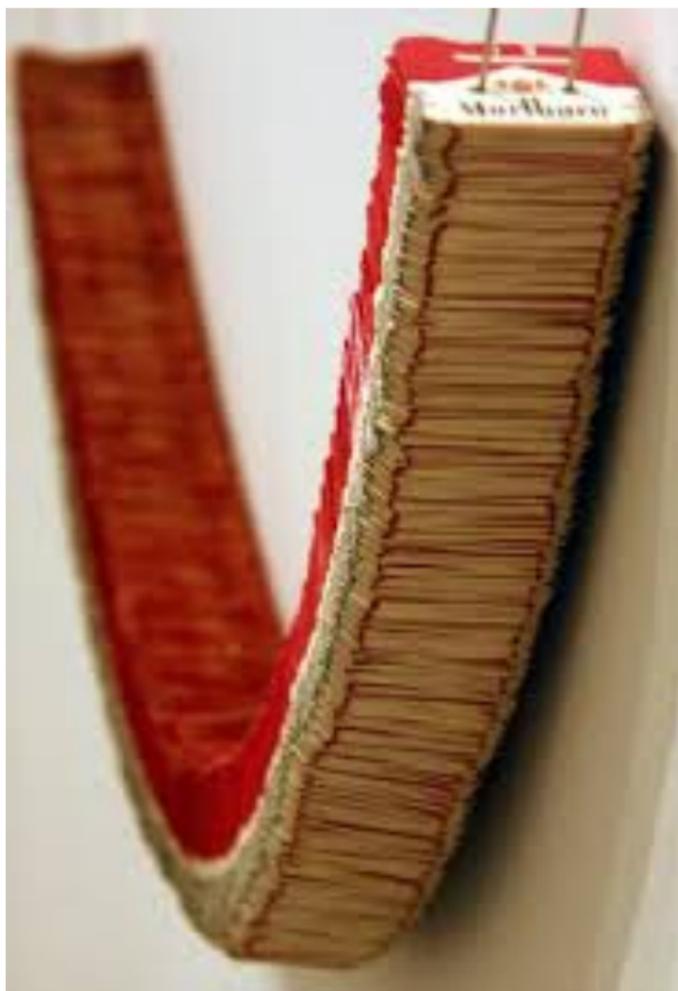
Maurice Blanchot em *O Espaço Literário* nos chamará atenção para a desapareição da função do utensílio, sendo esta a "deixa" para que ele, então, surja de fato. *Só aparece o que se entregou à imagem e, tudo o que aparece é nesse sentido, imaginário*²⁸. O Personagem do autor americano Paul Auster, no livro *Cidade de Vidro*, se pergunta “O que se passa quando uma coisa não cumpre mais a sua função? Continua ela sendo a mesma coisa ou ela passa a ser outra? Se você retira o pano de um guarda-chuva, permanece ele sendo um guarda-chuva? (...) Esta é a origem de muitos dos nossos incômodos, não sabemos lidar com obsolescência das coisas. Deslocar de contexto, dar nome e renomear já será uma rasura²⁹ e uma transformação estrutural.

Em minha produção, enquanto artista, tenho me interessado pelos objetos. Retirá-los de seus lugares habituais dar-lhes uma sobrevida, torná-los suporte de imagens, torná-lo a própria matéria indispensável para composição da obra, dentro de uma nova significância. Ao deslocar um objeto, entendo esta ação muito próxima de uma ação de fabulação

²⁸ Em *O Espaço Literário* de Maurice Blanchot. p.206

²⁹ Em *Trilogia de New York* de Paul Auster. P.85

de memória, de depositar em algo um valor simbólico que o eleve à categoria de marcador temporal, de lembrança, de *souvenir*. Marcel Proust em sua obra *Em Busca do Tempo Perdido* nos mostra em sua escrita que moldar memória pessoal é também *fazê-la emergir de objetos vistos como ordinários*, que nos rodeiam dia após dia. Diz ele que *em realidade, como ocorre com as almas dos mortos em certas lendas populares, cada hora de nossa vida, assim finda, encarna-se e esconde-se nalgum objeto material*. Então se nos é permitido encarnar versões da memória por meio de um dispositivo material, porque não fazê-los a partir de coisas que já não o são? Inúteis para a sua vocação e “úteis” como uma figura retórica, tal qual metonímia. Como se contam os dias com objetos retirados do próprio consumo? Como marcar o tempo e espaço com uma matéria que se apaga? Como fabricar memórias e *souvenirs* a partir de vestígios? Meras coisas nunca serão apenas meras, podem muito mais.



Jac Leirner. *Pulmão*, 1987. Maços de Marlboro e corda de poliuretano,
87 x 480 x 10 cm.



Iris Helena. *Diários I*. série Arquivo Morto. Coleção de *tickets* de cartão de credito equivalentes do ano de 2012 e haste de metal. 2013.

A bengala,
as moedas,
o chaveiro,
A dócil fechadura,
as tardias
Notas que não lerão
os poucos dias que me restam,
os naipes
e o tabuleiro,
Um livro e em suas páginas a desvanecida
Violeta, monumento de uma tarde
Sem dúvida inesquecível e já esquecida,
O rubro espelho ocidental em que arde
Uma ilusória aurora.
Quantas coisas,
Limas, umbrais, atlas, taças, cravos,
Servem-nos, como tácitos escravos,
Cegas e estranhamente sigilosas!
Durarão para além de nosso esquecimento³⁰

³⁰ Em *Obras Completas* de Jorge Luis Borges. Tradução de Carlos Nejar e Alfredo Jacques. 1999.

TOMO IV | PARAÍÇOS FISCAIS

amar um livro pelo que ele guarda de ilegível
amar uma palavra pelo que nela se apaga³¹

Nos dão um comprovante material temporariamente comprobatório da ação comprar. Inumeráveis papéis que abarrotam nossas bolsas e carteiras a ponto de acharmos desnecessária a sua existência. Cancele a minha via, por favor! – imploramos diante da caixa registradora. O incômodo diante dessa situação banal, da possibilidade de acúmulo, fez-me notar esse material por quatro aspectos, mais precisamente: 1) seu potencial de multiplicação e ocupação dos espaços; 2) efemeridade e fugacidade programada das informações impressas nesses recibos; 3) materialidade passível de transformação (desbotamento da

³¹ Mar Becker em *Canção Derruída*.

cor e apagamento); 4) possibilidades plásticas relacionadas às três condições acima, acrescidas à condição de ter esse objeto como construtor de uma qualidade específica de memória e esquecimento, concomitantemente.

Entre perceber e ver, não faz muito tempo, seis anos talvez, que em tais papéizinho estavam os escritos, inscritos involuntários, alfanuméricos, relativos à minha vida, e, para compor um arquivo de notas, adquiri o hábito de colecioná-las realizando todas as minhas compras usando cartão magnético. Uma transação que gerasse um tipo de registro material dessa passagem. Aqui não estamos falando de técnicas de arquivamento, organização e conservação de coisas, mesmo que haja métodos relativos a essas categorias em minha prática, nada deverá permanecer. Pelo menos, não deverão permanecer como eram de início.



Iris Helena. *Atlas (Mitologias)*. Série *Paraísos Fiscais*. Escultura. Conjunto de *tickets* de cartão de crédito amassados. de 5 cm x 5 cm x 5 cm (cada). 2016

Num primeiro momento, há um gesto de apropriação para qualificar o objeto numa instância outra de sua habitual, essa ação, por sua vez, torna *ticket* (em questão), um objeto transfigurado. O filósofo e crítico de arte americano Arthur Danto vai nos dizer em seu livro *A transfiguração do lugar-comum* (2010) que se os objetos cotidianos não necessitam da interpretação de nexos entre seu significado e a materialidade na qual foi produzido publicamente, porém ao tornar-se obra de arte, o objeto passa a diferir das coisas cotidianas, pois estes tornam-se representações, ganham novo significado e novo conteúdo semântico. O verbo “ser” ganha tamanha utilidade na interpretação artística de um objeto transfigurado: uma mancha numa natureza-morta torna-se uma taça, uma fruta, flor. Um mictório torna-se fonte. Uma dobra num ticket azul de cartão de crédito torna-se uma arquitetura, um conjunto de papéis sobrepostos ganham *status* de uma depressão geográfica.

O novo significado é amalgamado na parte material da obra, acoplado a um “modo de apresentação” material indissociável e este ganha *uma dimensão retórica, metafórica e estilística* nas obras de arte situadas na relação entre o

significado e seu modo de apresentação. *A interpretação é uma condição essencial da arte como ato de identificação ontológica da arte – “o objeto não era obra antes de ser interpretado”*³².

A artista paulista Jac Lierner, em sua obra, apresenta séries que necessitam de uma longa duração de tempo coletadas e (re)elaboradas. É bem próximo de como os artistas do movimento *pop* buscavam em objetos que circulavam na esfera da propaganda, que trazem um pouco a força de uma imagem icônica, ou que já absorvida pelo público. A artista se apropria e coleta objetos banais que parecem, a seus olhos, possuir qualidades formais importantes. ‘Preciosos’ e banais insumos compõem os seus trabalhos: maços de cigarro Marlboro, cédulas de dinheiro desvalorizadas, sacolas plásticas, cartões de visita, trenas, papéis de seda para cigarro, objetos furtados de interiores de aviões, etc. Na série *Os Cem*, a artista coleta centenas de notas de 100 cruzeiros, há anos fora de circulação e desvalorizadas por uma grande inflação econômica brasileira na década de 1980. A moeda cruzeiro sucumbiu, mas

³² Arthur Danto em *A transfiguração do Lugar Comum*. p.190.

a obra surgiu trazendo o objeto enquanto imagem, formas escultóricas, painéis e jogos semânticos (*cem* e *sem*) de vocábulos de mesmo som, para que seus significados possam ser desviados do numeral *cem* e de sua indicação de quantidade e valor, para a preposição *sem*, que exprime justamente e a ausência.



Jac Leirner. *Todos os Cem*. notas de 100 cruzeiros e cabo de aço. 7.5 x 15 x 480 cm.
Coleção Privada.1998.



Iris Helena. *Indícios (Queda)*. Coleção de *tickets* de cartão magnético de papel térmico apagados. 65 cm x 5 cm. 2016

Paulo Herkenhoff comenta sobre o paradoxo no acúmulo presente na obra de Jac, no texto para catálogo de sua exposição publicado em 1993, pontuando “a adição como perda, o excesso como falta, a acumulação como sumiço”. No mundo do excesso, poderíamos usar nosso tempo para, em nossa dimensão precária, buscar salários e reconhecimento em meio à competição social. Esse seria o maior dano causado pelo capitalismo, a automatização da linguagem e a repressão da sensibilidade, as quais reduzem nossas possibilidades de experiência e de imaginação de mundos e futuros possíveis, o que nos arrastaria para a asfixia, o pânico e a depressão³³.

Repetir, coletar, organizar obsessivamente, definir as qualidades formais do objeto. A ação de ‘combinar um arquivo’ constitui a palavra ‘conjunto’. Dentro do conjunto habita a palavra coleção e todas essas palavras compõem o que chamamos de memória. Falo de arquivo pensando nele como a existência acumulada de discursos³⁴. Ele (esse modo de arquivo) é um sistema em formação e transformação constante,

³³ Texto de Pedro Ernesto Freitas em <https://revistacaju.com.br/2021/05/07/jac-leirner-o-excesso-como-calote/> acessado em 10 de janeiro de 2021.

³⁴ Em SOBRE AS MANEIRAS DE ESCREVER A HISTÓRIA de Michel Foucault. Resposta ao círculo de epistemologia.

onde sua escrita/interpretação é composta de versões e vazios. Guardar tickets é, portanto, um ato falho de preservação do que não se pode preservar e, é também o abandono de escolhas a serem retidas num compartimento instável chamado memória, seja ela real ou virtual, intra ou extra- corpo.

Construir com mapas de rastros e concordando com Ítalo Calvino, em sua crônica *Coleção de Areia*, ao dizer que toda coleção é um também diário (diário de viagens, claro, mas também diário de sentimentos, de estados de ânimo, de humores)³⁵, imaginei que através daquelas inúmeras sequências alfanuméricas se fizesse ver um diário-de-bordo inscrito a máquinas térmicas. E são exatamente essas paisagens indiciais, arqueologias possíveis, mitologias e quadrantes, que constituem um universo de reminiscências, no qual a precariedade singela mobiliza-se e faz resistência à ávida fúria do bom funcionamento³⁶ das coisas.

Assim o fiz quando produzi a série de trabalhos chamada *Arquivo-Morto* (2013/2015). As notas se

³⁵ Em CALVINO, Ítalo. *Coleção de Areia*. São Paulo : Companhia das Letras, 2010. (P.12)

³⁶ em *Uma Utopia* de Edson Luiz de Souza. 2007, p. 12.

apresentaram, até, então, como suporte para a imagem. Naquela época o meu entendimento e interesse no material associava-se à imagens externas, registros fotográficos, coisas vistas e impressões sobre impressões. Os diálogos surgiam na sobreposição das tramas de inscrição. A ironia de usar o termo arquivo-morto aparecia, pois tudo aquilo que, aparentemente, estaria fora de utilidade, por estar fora de circulação, se mostrava vestido noutra roupagem, desta vez, viva. Pensar nos montes de volumes-mortos de documentos que habitam almoxarifados, mesas de escritórios, pastas, gavetas, carteiras, bolsas; materiais que pouco, ou nada mais, acrescentam à vida ou às possíveis investigações. Pulsão de morte³⁷ que abria espaços para novos arquivos, usos e leituras. Quando guardamos fotos, tickets, papéis e bilhetes, de alguma forma empoderamos esses objetos à condição de souvenirs pessoais. Merecer parece ser o verbo melhor

³⁷ O filósofo francês Jacques Derrida desenvolveu o chamado *Mal de Arquivo*, conceito sustentado por um outro conceito, o freudiano, a 'pulsão de morte' para falar das subversões, dissimulações e destruições do arquivo por quem detém sobre eles poder. Pulsão de morte é a mão que trabalha silenciosa em prol da perda e do esquecimento não deixando que nenhum arquivo lhe seja próprio. Ela trabalha para destruir o arquivo: com a condição de apagar mas também com vistas apagar seus próprios traços. Em *Mal De Arquivo, Uma Impressão Freudiana* de Jaques Derrida, p.21.

atribuído a esse movimento. O objeto precisa exercer tal fascínio, merecer ser guardado, merecer ser transformado em mapa.

Segundo dados fornecidos pelos fabricantes de papel térmico, encontrados no verso de toda e qualquer notinha ordinária, diz que a sua impressão poderá ter vida útil de até 5 anos desde que sejam tomados os devidos cuidados: não expor ao calor, à luz excessiva, não colocar sobre superfícies plásticas e não usar solventes. Na prática, as informações impressas tendem a sumir por completo em, no máximo 3 anos. Da leitura do verso, este “arquivo” só ganha o sufixo “morto”, quando este não é mais visto, ou perde sua função imediata. E ainda que nele esteja a frase “à vista”, esta também esmaecerá com o tempo. A menos que se faça um registro fotográfico.

Um meta-registro desse arquivo que se contradiz, se trai e aguarda em estado latente o apagamento. A tal “via” implacável percorrida pelo tempo das coisas. Quando nada parece redimir esses recibos de sua condição de resto/rastro depreciado de uma transação no qual emergem as inscrições e onde toda espera do apagar é vivenciada como um

acontecimento da superfície.

Meus trabalhos anteriores já traziam investigações acerca das noções de construção, representação, registro e ressignificação da memória urbana como fenômeno afetivo e social. No entanto, após anos a colecionar e trabalhar os tickets, muitos deles já se encontravam desprendidos de seu texto. Diante do “branco”, aparentemente, abdiquei da intervenção de imagem figurativa por meio dos processos de impressão a jato de tinta. Onde antes havia o interesse pela trama da sobreposição de inscrições, notas sobre notas, agora o fascínio pela estratigrafia³⁸ da inscrição se faz presente.

Em 2016, começo a desdobrar *Aquivo-Morto* numa série que chamo de Paraísos Fiscais. Essa inteiramente produzida a partir da combinação e sequenciamento dos tickets já apagados da coleção. Então para onde escorre o branco da neve? Indagou um dia, Macbeth. Para onde?³⁹me

³⁸ A Estratigrafia (do latim *stratum* e do grego *graphia*) é o ramo da geologia que estuda os estratos ou camadas de rochas, buscando determinar os processos e eventos que as formaram. Basicamente segue o princípio da sobreposição das camadas.

³⁹Em Gê Orthof no texto: *Aeroplanos: método-artifício em processos utópicos* in: www.ppgarte.unb.br/publicacoes/revista.../155_7d5db83d5dfb21d33ebfd04a5f963d
31

atento à questão insistente do artista Gê Orthof nos escritos sobre a sua instalação *Ambos Mundos* (2015). Tal questão aparece como método-artifício do seu processo. O mesmo branco presente na neve, não lhe pertence, nem lhe segue, ele, no entanto, permanece. Sendo esta a cisma de *Ambos Mundos*, onde o ato poético reside em religar o branco à neve⁴⁰. Diante do *ticket* sumidouro lhe questiono incansavelmente: o que lhe ascende neste pós-apagamento? A resposta aparece num confronto entre uma textura promovida pelo desgaste e uma textualidade sugerida a partir de seu processo de desprendimento da inscrição.

Havia um desejo de experimentar a plasticidade, as características puramente formais deste objeto e delas, dar folego a outros tipos de construção, uma espécie de topografia de restos ordinários, em geologias precárias e pequenas arquiteturas incidentais. Dobraduras no papel geradas acidentalmente por bolsos, bolsas, carteiras e manuseios bruscos tornam-se novas paisagens potenciais que, longe de buscar redimi-los de sua condição de resíduo,

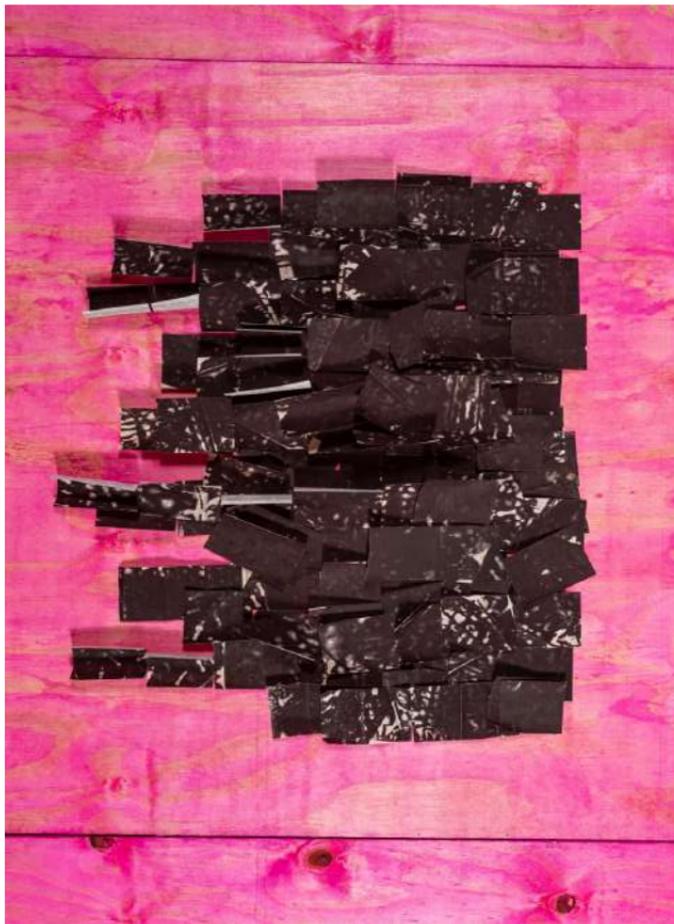
⁴⁰ Idem.

pretende subvertê-las em pequenos eventos poéticos.

Agora se estão a se mostrar ora ancorados sobre a parede, ora emergindo impassíveis do solo, como insólitos objetos tectônicos, esses pequenos abismos ordenados⁴¹.

A-pagar.

⁴¹ no texto curatorial *A/Pagar* de Matias Monteiro para a exposição individual Paraísos Fiscais em 6 de agosto de 2016 na galeria Zipper em São Paulo – SP.



Iris Helena. *Indícios (Noturno)*. Coleção de *tickets* de cartão magnético de papel térmico apagados. 80 cm x 60 cm. 2016



Iris Helena. *Indícios (Noturno)*. (Detalhe) Coleção de *tickets* de cartão magnético de papel térmico apagados. 80 cm x 60 cm. 2016



Iris Helena. *Arquitetura Incidental*. Série *Paraísos Fiscais*. Escultura. combinação de tickets de cartão de crédito a partir de dobraduras preexistentes. de 7 cm x 5 cm x 1,5 cm aproximadamente (cada). 2016

(...) ouço o rumor das distâncias atravessadas.
Por certo o que assim palpita no fundo de mim deve ser a imagem,
a recordação visual que, ligada a esse sabor,
tenta segui-lo até chegar a mim.

Marcel Proust

A viagem define o viajante como alguém em movimento que, com sua presença, sempre desafia o outro, seja aquele que fica no lugar de origem, seja aquele que está no lugar de chegada. *Todos sentem-se em viagem, real ou imaginária, literal ou metafórica, presente ou pretérita; vagando no futuro*⁴².

A viagem configura uma travessia e um mecanismo

⁴² Em *Enigmas da modernidade* de Otávio Ianni. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000

de descoberta do eu e do outro. Na medida que caminhamos pela geografia e atentos à história, cruzando fronteiras e épocas, são muitas as travessias que demarcam as viagens seja lá por quais meios esta aconteça.

Quando mudei para Brasília em 2013, não esperava que a minha estada na cidade seria tão breve. Três meses após a minha chegada, antes mesmo de entender a lógica cartesiana do Plano Piloto recebi um convite do Ministério das Relações Exteriores – Itamaraty para uma estada na cidade alemã *Frankfurt am Main* por dois meses numa residência artística⁴³. Além de não falar o idioma, e falar, à época, quase nada de inglês, pouco conhecia sobre o lugar, além de ser um centro financeiro europeu e que possui o maior aeroporto do mundo. Meras banalidades. Chegando à cidade Alemã, olhando a paisagem tinha apenas uma imagem conceitual que me vinha à mente: uma ponte.

Aqueles dias foram de muito silêncio e observação. Quando não se fala o mesmo idioma,

⁴³ A residência artística ocorrerá por conta das ações culturais comemorativas do *Ano do Brasil na Alemanha* em 2013.

invariavelmente se aguçam outros sentidos que nos capacitam à comunicação. Lembro que destaquei um mapa tamanho A3 num bloco de mapas locais disponibilizado no hall do *Hotel Lloyed*, onde fiquei hospedada. Era interessante ter à disposição um bloco de *notas-mapa*, assim poderia anotar diariamente as rotas que fazia pela cidade nova, sem precisar sobrepô-las com desenhos. Como se descortina uma cidade quando somos estrangeiros? Como habitamos poeticamente o lugar de errância quando os passos vacilam e a língua tropeça? Foram os olhos que carregaram os caminhos.

Passado um mês, traçando trajetos de *notas-mapas*, percebi que muitos dos meus caminhos acabavam no *Rio Main*. Rio de águas escuras com 525 km de extensão e que serpenteia longitudinalmente toda a cidade, dividindo-a em duas partes. Não é possível ignorar a sua presença, o rio é um monumento horizontal, sem dúvidas, e penteado por pontes diversas.

A ponte pende com leveza e força sobre o *Main*. Ela liga margens previamente existentes à medida que durante a travessia as margens surgem como margens.

A ponte as deixa repousar de maneira própria, uma frente à outra.

Junta e separa, abre e fecha, somente para pedestres, somente para automóveis. As margens também não se estendem ao longo do rio como traçados indiferentes da terra firme. Com as margens, a ponte traz para o rio as dimensões do terreno retraídas em cada margem. A ponte coloca numa vizinhança recíproca a margem e o terreno. A ponte reúne integrando a terra como paisagem em torno do rio...

A ponte permite ao rio o seu curso ao mesmo tempo em que preserva, para os humanos, um caminho para a sua trajetória e caminhada de terra em terra. Para o filósofo alemão Heidegger, *Sempre e de maneira a cada vez diferente, a ponte conduz os caminhos hesitantes e apressados dos homens de forma que eles cheguem ao outro lado, como mortais... Quer os mortais prestem atenção, quer se esqueçam, a ponte se eleva sobre o caminho para que eles, os mortais, sempre a caminho da última ponte, tentem ultrapassar o que lhes é habitual e desafortunado e assim acolherem a bem-aventurança do*

*divino*⁴⁴. Enquanto passagem transbordante para o divino, a ponte cumpre uma reunião integradora.

A ponte, de acordo com a filosofia de Martin Heidegger, transcende a mera estrutura física, pois desempenha um papel crucial na compreensão de sua teoria das 'quadraturas'. Essas 'quadraturas' representam um conceito, que nos convida a explorar a interseção de quatro dimensões essenciais: tempo, espaço, ser e linguagem⁴⁵.

Em seu pensamento, Heidegger considera a ponte como algo mais do que uma simples conexão física entre dois pontos geográficos. Ela se torna uma metáfora complexa que nos ajuda a entender como essas dimensões interagem. A ponte, para Heidegger, é uma 'coisa' porque desempenha um papel unificador, integrando a quadratura de maneira a proporcionar uma pausa. Em suas palavras *A partir dessa circunstância determinam-se os lugares e os caminhos pelos quais se arruma e se dá espaço a um espaço. Coisas, que desse modo são lugares, são coisas que propiciam a cada vez*

⁴⁵ Idem. Ensaios e conferências, p. 133.

espaços⁴⁶. Aqui, a 'pausa' não se refere apenas ao tempo, mas também à nossa experiência existencial, um momento de reflexão e compreensão mais profunda.

O ponto crucial é que apenas aquilo que é em si mesmo um 'lugar' pode abrir espaço para uma pausa autêntica. Este 'lugar' não é algo pré-existente, mas surge precisamente na presença da ponte. *Um lugar se mostra como a “origem”, ou a essência, de diferentes espaços, que acontecem como dádivas, ou doação do lugar. Cada um destes espaços assim doados detém seus próprios limites: é um espaçamento aberto e arrumado que se articula com outros espaços igualmente arrumados e limitados, integrando-se uns aos outros.*⁴⁷ Ao longo do rio, várias posições podem ser ocupadas por várias coisas, mas dentre essas posições, uma possui a latente potencialidade de se tornar um 'lugar'. A ponte não está localizada nesse lugar, mas é a partir dela que o 'lugar' emerge.

Portanto, a ponte, na filosofia de Heidegger, não é apenas uma estrutura física, mas um símbolo de como a interação entre

⁴⁶ Heidegger em *Construir habitar pensar*, p. 131.

⁴⁷ Lígia Pádua em "A topologia do ser": *Espaço, lugar e linguagem no pensamento de Martin Heidegger*, Op. Cit., p. 251.

tempo, espaço, ser e linguagem pode criar algo mais profundo e significativo em nossa experiência existencial. Ela nos convida a contemplar como a própria existência humana é moldada e enriquecida por essas 'quadraturas', destacando a importância da reflexão sobre essas dimensões para uma compreensão mais profunda da vida e da existência.

O lugar-ponte existe nas suas arcadas, na sua estrutura, que tanto pelo espaço vazio permite que passem as águas do rio, quanto pelo seu espaço construído, os homens. Se não houvesse vazio na ponte ela seria uma barreira, e não uma ponte. O vazio se faz presente como um fator essencial na questão do espaço, não sendo o vazio sinônimo de falta, mas de presença: *o vazio é o livre não ocupado*⁴⁸.

A imagem da ponte era presente porque pensava estar suspensa sobre dois lugares que ansiava conhecer: Brasília numa ponta, Frankfurt na outra e sobre o meio toda

⁴⁸ Em "A Arte e o Espaço". In: Mimesis e Expressão. Organização Rodrigo Duarte e Virgínia Figueiredo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 70.

a experiência de deslocamento suspensa sobre um rio caudaloso.

A *série Aliança* teve a ponte como primeiro ponto de conexão entre os dois polos citadinos. Já tinha um ponto de partida que me faria dar meus primeiros passos em direção a algum lugar: *preciso cruzar todas essas pontes!* – Eu me dizia. Nas margens desenhava ponte por ponte. Todas as pontes. Eis que uma em especial me desperta atenção. A ponte chamada de *Eisner Steg*, é uma construção inteiramente de ferro apenas para pedestres - e onde já se encontram, os famigerados *cadeados-souvenirs do amor* - para conectar à parte antiga *Altstadt* (norte) a parte moderna (sul) no distrito de *Sachsenhausen*.

Construída em 1868, a *Eisner Steg* foi substituída em 1911/1912 por uma ponte em balanço ligeiramente maior. Segundo as placas locais, ela tem 170 metros de comprimento e consiste em treliças de aço rebitadas com dois pilares de ponte. Em 1945, ela foi explodida pela Wehrmacht¹ nos últimos dias da Segunda Guerra Mundial como método de autoproteção, sendo reconstruída pouco depois em 1946

e totalmente renovada em 1993⁴⁹.



Íris Helena. *Souvenir*. Registro de ação da quebra dos souvenirs de Frankfurt e de Brasília. 2016.

A ponte reconstruída ganhou um grande letreiro de ferro com os dizeres em grego:

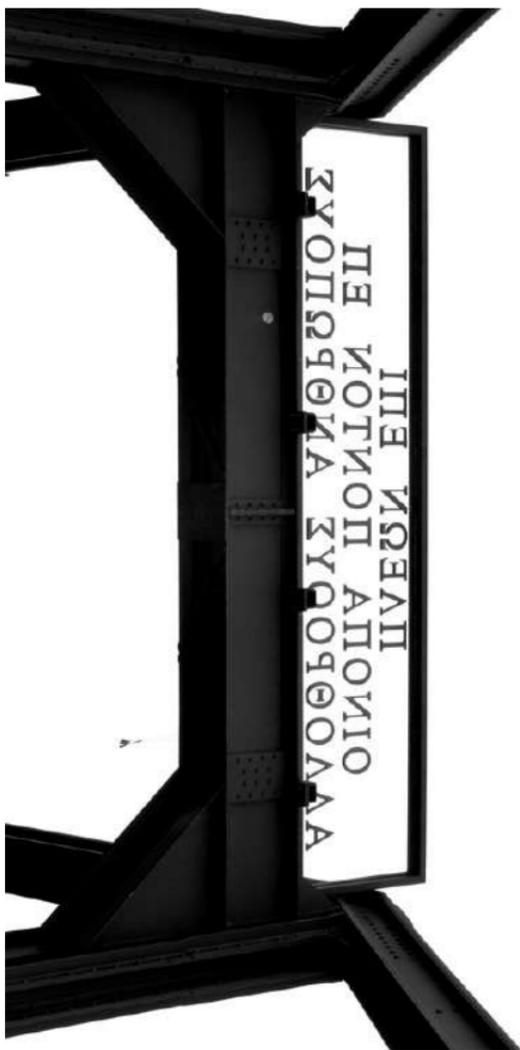
Πλέον επί οίνοπα πόντον, επ' αλλοθρούους
ανθρώπους

⁴⁹ Wolf-Christian Setzepfandt: *Architekturführer Frankfurt am Main/Architectural Guide. 3. Auflage*. Dietrich Reimer Verlag, Berlin 2002, Disponível em: ISBN 3-496-01236-6, p. 27

Visualmente, a frase me intrigou, mas como não entendo o idioma, recorri ajuda a professora Dra. e pesquisadora Karina Fonsaca⁵⁰ que é linguista e especialista em grego antigo. Lhe escrevi um e-mail⁵¹ contendo a foto da ponte com os dizeres em grego e a sua resposta foi seguinte:

⁵⁰ Karina Fonsaca é Doutora (2017) em Literatura e Cultura, com ênfase em Literaturas Clássicas e em tradução, Universidade Federal da Paraíba. Mestrado em Letras - Literatura e Cultura, Universidade Federal da Paraíba (2013). Graduação em Letras Vernácula/Licenciatura, Universidade Federal da Paraíba (2008). Atua como Professora Assistente na FAE Centro Universitário, revisora de textos e tradutora.

⁵¹ FONSACA, Karina. Pedidos de socorro poético. Mensagem recebida por <karina.fonsaca@gmail.com> em 21 de setembro de 2014, às 20:01. Disponível em <https://mail.google.com/mail/u/2/?ik=c346c33ed5&view=pt&search=all&permmsgid=msg-f:1479897777398500668&simpl=msg-f:1479897777398500668>



Íris Helena. *Letreiro da Ponte Eiserner Steg*. Registro fotográfico, 2013.

Arquivo pessoal

Pedidos de socorro poético

Karina Fonsaca <karina.fonsaca@gmail.com>
Para: Iris Helena <irislou@gmail.com>

21 de setembro de 2014 às 20:01

- Πλέων ἐπὶ οἴνοπτα πόντον, ἐπὶ ἀλλοθρούς ἀνθρώπους -

Bons dias, Iris!

Deixe-me mostrar os resultados das escavações filológicas e etimológicas; poéticas e antigas; para responder - espero que decentemente - ao seu pedido.

O trecho acima, que é o que aparece na ponte, refere-se a uma passagem da Odisseia, de Homero.

Pertence ao Canto I, entre os versos 180-184. Como tudo na épica clássica, uma passagem dificilmente conseguiria ser retirada sem que a contextualizemos no todo do episódio do Canto.

Selecionei uma das melhores versões do texto em grego, traduzida por Murray, em 1919.

"Then the goddess, flashing-eyed Athena, answered him: "Therefore of a truth will I frankly tell thee all. [180] I declare that I am Mentès, the son of wise Anchiátus, and I am lord over the oar-loving Taphians. And now have I put in here, as thou seest, with ship and crew, *while sailing over the wine-dark sea to men of strange speech*, on my way to Temese for copper; and I bear with me shining iron".

Tem uma versão de Jaime Bruna, do grego direto para o português, do ano de 2006 (quinta edição):

"Respondendo-lhe, disse Atena, deusa de olhos verde-mar: -- Pois bem, eu te direi isso falando a pura verdade. Prezo-me ser Mentès, filho do judicioso Anquiálo, e reino sobre os táfios afeitos ao remo. Agora, como vês, aportei aqui com um barco e tripulação, **navegando o mar cor de vinho em demanda de povos de línguas estranhas**; destino-me a Têmesse em busca de cobre e carrego ferro reluzente."

[Esta parte destacada diz respeito ao texto da fotografia.](#)

Vamos lá:

- 1) No Canto I, até os versos 95, temos a invocação da assembleia dos deuses no Olimpo; a deusa principal desta parte é Atena, que suplica em favor de Ulisses. É ela, portanto, que mantém o diálogo, travestida de Mentès, no trecho destacado.
- 2) Ulisses demora dez anos para voltar à Ítaca, e passa por uma série de peripécias até o retorno ao lar. Deve passar por muitas provações até conseguir alcançar sua ilha. A Odisseia é, portanto, um dos poemas de "retorno" após a guerra de Troia.
- 3) No Canto I, Telêmaco, filho de Odisseu também empreenderá uma viagem em busca do pai. A conversa com Mentès/Atena dirá respeito sobre várias questões relacionadas às viagens e aos pretendentes que lotam a casa real de Penélope e Telêmaco.

Quando fiz o comentário no facebook, recordo-me, era uma interpretação para a grande metáfora envolvida na história de Odisseu. Sendo uma narrativa de retornos e pensando em na intrincada relação entre os Cantos, as viagens de Odisseu perpassam o imaginário da trajetória do herói em encontro consigo, com sua inteligência, suas fraquezas e suas raízes. Claro, não é a ideia de um herói-sujeito, autoconsciente nos modelos românticos. É o herói no sentido magnânimo do clássico, o herói astuto da coletividade, aquele que luta contra o Desconhecido - e aqui há muitos exemplos da própria Odisseia, a exemplo da visita para as terras além-mundo, além-mar. E como desconhecido, adiciona-se a vontade das deidades e o Destino tecido pelas Parcas. É o herói exemplar, da morte e da vida gloriosa.

Agora, a parte que mais me diverte nesta vida de letras antigas. Seu quebra-cabeça, seu mosaico de sentidos.

Esta interpretação gira em torno de dois vocabulos centrais do trecho.

- **Πόντος**: termo essencial para a cultura, sociedade e literatura gregas. A concepção grega de mundo resumia-se numa esfera (o mundo helênico) cercado por um imenso rio: o Rio-Oceano. Além dos limites deste Rio, poderíamos encontrar as portas do Hades, as terras dos povos estranhos e falantes de língua não-grega. (Os "bárbaros", que na acepção inicial significa "todo aquele que balbucia". O "bar bar" - de "bárbaros" vem daí. Balbuciar significava não falar grego).

O mundo grego, conjunto de ilhas e ilhotas, poderoso pelas cidades navegantes, tinha no mar, como os têm os povos que vivem um contexto parecido, seu norte e sua referencialidade, não só geográfica, como, essencialmente, ontológica.

O "πόντος" (essa primeira palavra aí em grego) tem várias traduções: mar; alto-mar; mar profundo; vasto mar; e não se confundia com o Oceano (visto ser este uma divindade primordial). "Pontos", também, era o filho de Gea, personificação do mar.

Existe outra palavra para o "mar", "θάλασσα", que seria a água do mar; lago salgado; o litoral marítimo ou um canal, estreito no mar. Daí derivou o nosso "talassocracia", ou império, reino de dada nação sobre o mar.

Como você vê, dona Iris Helena da Troia d'outro Odisseu (^^), a metáfora do mar dá pano para manga e vou deixar que sua imaginação suspenda-se nela. Como suspenso está, curiosamente, o trecho. Içado sobre o meio de uma ponte. O que pode ser isso em termos simbólicos?

- **αλλοθρόου**: junção de dois termos na língua grega, literalmente "que fala uma outra língua; estrangeiro". Não é o estrangeiro do "bárbaros" e não é o estrangeiro do "xénos".

Perceba-se que mesmo o "estrangeiro" não é classificável com facilidade pelos termos. São tipos de estrangeiros, cada qual com sua especificidade. O deslocamento, o desterro, o exílio também pertencem aos significados dos termos se ampliarmos a noção de "estrangeiro".

"Aliot", primeira parte do vocábulo significa "em outro lugar; em outro modo", derivado de "vindo de outra localidade". Já a segunda parte do vocábulo "tróous" é estranho quando isolado: "grito, clamor; som; notícia que se propaga com rumor".

Uma versão para traduzir a palavra, ao pé da letra, seria "o som vindo de outro lugar" proferida por outros "homens" (άνθρώπων).

Poderia passar a vida dizendo destas maravilhas etimológicas para ti. São meu xodó. Na verdade, o que falta é ter mais vidas para gastar com as linguagens possíveis e impossíveis da literatura. As sutilezas variam de contexto para contexto na língua grega - que é o nosso estudo de caso. Em Homero, inclusive, as possibilidades podem ser vistas no contexto material dos significantes ou metaforizados, se pensarmos nas narrativas como ficções, pelo poder das imagens evocadas.

Exemplos destas imagens é o próprio Odisseu; a lealdade de Penélope e seu tecer infinito pelo retorno; a fraternidade e justiça de Telemaco e por aí vai...

Neste sentido, não há exatidão mais enlouquecedora que esta, na minha opinião. Para quase tudo se tem um nome e um nome muito específica sobre o seu referente no grego. Porém, às vezes, um referente está refratado em mil espelhos de outros vocábulos. (Esta parte é a parte que começo a pirar no estudo das línguas e você me puxa de volta para o mundo palpável das mesas e cadeiras... =)

Bom, a "cor de vinho" do mar refere-se ao tom violáceo das águas ou ao vermelho-escuro das ondas. Pode também referir-se, por associação, à profundidade escura das águas marinhas. Em resumo, dá-se por entendimento ao que está ligado a bebida em si - o vinho - ou à sua textura ou evocação de sua textura, cor, viscosidade etc.

Acredite que por hoje ficarei por aqui. Haveria tanto o que dizer! Mas, no contexto da sua fotografia, estes tons todos ganharão outras afinações. Não conheço os motivos do uso nesta ponte, na Alemanha. Perco a parte da atualização e uso do trecho nesta situação.

Bom... de qualquer maneira, joguei minha linha neste labirinto. Sugiro que faça como Ariadne e como Penélope: siga as pistas para tentar sair da armadilha do monstro e, de quebra, teça uma destas tapeçarias únicas que só a imaginação e a fidelidade ao que se acredita conseguem tecer.

Puxando para o que contou, digo que o cerrado e o sertão são, segundo minhas poucas experiências, lugares que considero como terceiras-margens que nós deveríamos experimentar na vida. Aproprio-me, descaradamente, do Guimarães na conversa das margens; mas, creio que um trabalho nestes cenários necessitem de muito fôlego de espírito e, também, toneladas de água. Desejo boas visagens e boas surpresas para ti por aí.

A frase escrita em grego na ponte significa “Navegando o mar cor de vinho em demanda de povos de línguas estranhas”, fala da viagem de volta de Ulisses em A Odisseia do poeta Homero. O trecho escolhido para repousar como um arco sobre a nossa cabeça fala de uma trajetória de encontro consigo mesmo, quando a qualidade de estrangeiro (o que fala línguas estranhas) é a do ser desterrado, exilado e do que está ‘em suspensão’; Aquele que vem de outro lugar. O filósofo franco-magrebino Jacques Derrida enfatiza em sua obra *Da Hospitalidade*, a relação entre o estrangeiro e o hospedeiro, a ideia de que a identidade não pode ser compreendida sem a presença do estrangeiro ou do "outro". Ele argumenta que nossa compreensão de nós mesmos e do mundo é sempre mediada pela presença do estrangeiro, do desconhecido.

A Ponte em questão também, ironicamente, ou não, dá acesso ao museu de história local. Onde temos acesso a diversas maquetes fidedignas enormes apresentando a cidade antiga completamente destruída por bombardeios para em seguida nos apresentarem uma exaltação resiliente da reconstrução completa do local.

Empregando o motivo da viagem, o filme *Hiroshima, meu amor* (1959) de Alain Resnais relata diversas travessias, desde o itinerário por ruas e lugares de memória da cidade de Hiroshima até a revisitação do passado da personagem ficcional pela rememoração, entrecruzando e ressignificando memória individual e memória coletiva.⁵²

Logo nas primeiras cenas do clássico filme da *nouvelle vague*, há no enredo uma aliança entre o passado e o presente, entre uma dimensão íntima e outra social-histórica, quando uma relação de amor improvável é representada entre uma atriz francesa que vai ao Japão

⁵² Disponível em: http://guaiaca.ufpel.edu.br/bitstream/prefix/7146/1/Viagem_e_memoria_em_Hiroshima_meu_am_or.pdf

fazer filmes sobre a paz e um arquiteto japonês. Assim como no museu, há a evocação da memória coletiva, assim como do trauma.

O filme remete diretamente à primeira das bombas atômicas lançadas pelos Estados Unidos em 1945 em duas cidades japonesas, Hiroshima e Nagasaki, nos dias 6 e 9 de agosto, gesto final (e fatal) da Segunda Grande Guerra Mundial, onde o Japão se rendeu oficialmente no dia 14 de agosto. Um dos atos mais devastadores cometidos em uma guerra, deixou um total de 120 mil mortes instantâneas nas duas cidades, algumas vaporizadas com as altíssimas temperaturas, mais um número incontável de mortos devido às queimaduras e sequelas radioativas. Muitos habitantes e seus descendentes conviveram com as doenças relacionadas à radioatividade pelo resto de suas vidas. É impossível dimensionar o impacto histórico e humano dessas explosões no Japão e o período da Guerra Fria, que se instituiu a partir do final da Segunda Grande Guerra, trouxe o medo de que as grandes potências nucleares deflagrassem um conflito que viesse a expor, novamente,

grandes centros às consequências de ataques atômicos.



Alain Resnais. *Hiroshima, mon amour*. (frame)135'.1959

Tendo questões opostas no argumento do filme, em seu texto, a escritora, roteirista e poeta francesa Marguerite Duras exercita a repetição, a sobreposição de imagens como se quisesse pausadamente sedimentar os acontecimentos, e evitar o inevitável...esquecimento.

Ele: Você não viu nada em Hiroshima. Nada.

Ela: Eu vi tudo. Eu vi o hospital, tenho certeza disso. Existe um hospital em Hiroshima. Como eu não o vi?

Ele: Você não viu o hospital em Hiroshima. Você não viu nada em Hiroshima.

Ela: Quatro vezes no museu.

Ele: Qual museu em Hiroshima?

Ela: Quatro vezes no museu em Hiroshima. Vi as pessoas passeando.

Pessoas passeando, pensando, no meio de fotografias...as reconstruções, sem precisar de mais nada.

As fotografias, as fotografias,...

as reconstruções, sem precisar de mais nada. As explicações, sem precisar de mais nada.

Quatro vezes no museu em Hiroshima. Eu observava as pessoas. Eu mesma, perdida em devaneios, olhava o metal queimado. O metal retorcido. O metal tão vulnerável quanto a carne. Eu vi o buquê de cogumelos.⁵³

Ela: (...)Escute-me. Como você, eu conheço o esquecimento. Como você, eu sou dotada de memória. Eu conheço o esquecimento. Como você, eu também, tentei lutar com todas minhas forças contra o esquecimento. Como você, eu esqueci. Como você, eu desejei possuir uma inconsolável memória, uma memória de sombras e de

⁵³ Marguerite Duras em *Hiroshima, mon amour*. Ed. Relicario Edições. Tradução de Adriana Lisboa. 2022. P. 58.

pedra. Eu lutei, (...), com todas as minhas forças, a cada dia, contra o horror de não entender o porquê de se lembrar. Como você, eu esqueci...⁵⁴.

Quase como um encantamento, as frases são faladas cadenciadas e partem de um lugar de intimidade. Em verdade, este desejo de “ver tudo em Hiroshima” reforça e nos conduz a estabelecer um liame entre a memória e o esquecimento, entre o passado e o presente. Na série *Aliança*, este mesmo liame é explorado dentro de dois eventos sensíveis entre a cidade de Brasília e Frankfurt. Uma ponte invisível é construída e destruída numa relação histórica real e inventada. Haveria alguma relação entre a construção da cidade de Brasília e a destruição do centro da cidade de Frankfurt durante a Segunda Guerra? Provavelmente não, mas eu estava lá fabulando sobre um possível encontro entre esses dois eventos marcantes. Alinhando possíveis encontros poéticos e contraditórios. Quando o personagem Japonês fala repetidas vezes que a personagem francesa não viu nada. Não significa que não tenha visto, mas que o que foi visto não se pode medir com o acontecimento em si. Entre, os dois eventos, a série aliança

⁵⁴ Idem. P. 63.

compartilha o “nada” visto em forma de objetos-souvenires de uma destruição enquanto lembrança e de uma destruição fabulada.

Como se fossem livros de madeira, articulados com dobradiças, essas pequenas caixas-janelas se abrem no espaço e relacionam formalmente a capital brasileira com a cidade alemã a partir de fotos históricas. O “x” que demarca o *Plano Piloto* na icônica foto aérea de Mario Fontenelle, agora ganha continuidade com a ponte alemã interrompida por ter sido destruída por um bombardeio; As vigas metálicas dando forma ao Hotel Nacional se relacionam com o esqueleto esgarçado da casa do poeta Goethe; as colunas modernistas do Palácio da Alvorada ao ser erguidas são completas com vidros quebrados e adornos clássicos da antiga *Rommer*⁵⁵. Cada “livro” aberto entrega uma relação de caos, como uma caixa de Pandora.

Ao lado do livro apresento uma série de *souvenires* recriados. Compro pequenas miniaturas em ambas cidades para serem destruídas e postas dentro de um pequeno globo de neve.

⁵⁵ Nome dado a região onde encontram-se o centro histórico e a Antiga Prefeitura.

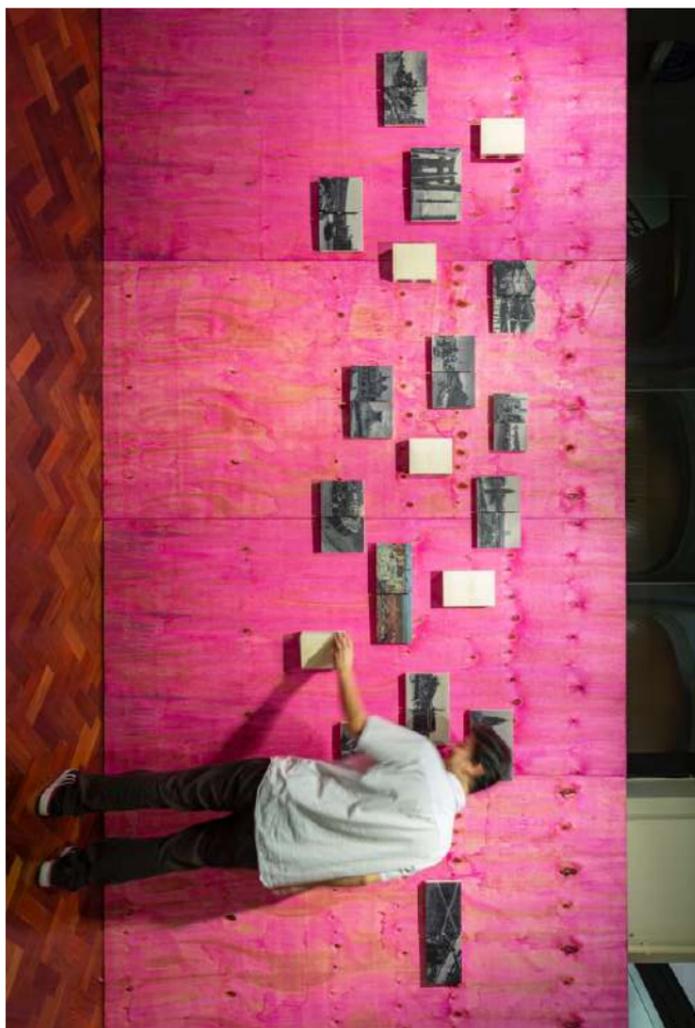
Chacoalhar o globo, ver os pedaços dos monumentos flutuarem na água em *slow-motion* é imaginar esta aliança entre o passado e o futuro, de um lugar que foi palco de uma reconstrução pós destruição e de outro que nasceu moderno e em estado de obsolescência moderna.



Iris Helena. *Série Aliança*. 42 impressões UV sobre madeira compensada articuladas com dobradiças metálicas. Dimensões Variadas. 2016



Iris Helena. *Série Aliança*. 42 impressões UV sobre madeira compensada articuladas com dobradiças metálicas. Dimensões Variadas. 2016



Iris Helena. *Série Aliança*. 42 impressões UV sobre madeira compensada articuladas com dobradiças metálicas. Dimensões Variadas. 2016



Iris Helena. *Série Aliança*. (detalhe) 42 impressões UV sobre madeira compensada articuladas com dobradiças metálicas. Dimensões Variadas. 2016



Iris Helena. *Souvenir*. 5 globos de água e glicerina com base de madeira contendo miniatura de monumentos de Brasília e Frankfurt destruídos dentro. 10 cm de diâmetro. 2016



Iris Helena. *souvenir*. (detalhe) 5 globos de água e glicerina com base de madeira contendo miniatura de monumentos de Brasília e Frankfurt destruídos dentro. 10 cm de diâmetro. 2016

Michel de Certeau enfatiza que o primeiro ato em história é o *gesto de separar, de reunir, de transformar em 'documentos' certos objetos distribuindo-os de outra maneira*⁵⁶. Então, um prato tornou-se lembrança da terra distante, agora próxima: *Todas as Pontes (navegando o mar cor de vinho em demanda de povos estranhos)*, 2016. O objeto-prato é impresso, como aqueles que todo visitante pode levar de muitos pontos turísticos, memória documentada: *eu estive aqui!* Este, porém, em específico é de ágata, encontrado no interior do Brasil. O prato é o suporte que traz, à lembrança, o lugar de enraizamento, uma longínqua Paraíba. Nele, está impressa uma ponte de ferro tombada pelos próprios Alemães (sim, Eiserner Steg, a mesma que falamos mais acima). Sobre o prato, a ponte e sobre a ponte a Odisseia. A interdição da passagem, presente no ato de destruir a ponte, ecoa a inscrição colocada no ato de sua construção, como eco do eterno Ulisses, estrangeiro até em seu próprio reino (partir determina, para sempre, um caminho sem volta para o *mesmo* lugar). O prato-documento-depercurso, uma abertura de mundo marcada pelo sentimento de estar exilado. O sentimento de não estar em casa, que se traduz

⁵⁶ Michel de Certeau, p. 80.

na angústia de quem, como a personagem de Marguerite Duras,
não viu, não viu nada!



Iris Helena. *Todas as Pontes*(*Navegando o mar cor de vinho em demanda de povos estranhos*). Objeto. Fotografia à laser sobre prato de ágata. 23 cm de diâmetro. 2016.

TOMO VI | LIVRO DO TOMBO

Aqueles que só conheceram o mar pelo rumor
que faz um livro quando tomba
os que só sabem da floresta o que ensina o
farfarhar das páginas
os que veem o mundo como um grande volume ilustrado
no entanto sem legendas sem índices remissivos sem notas explicativas
Aqueles (como nós) para quem o desejo
Não é prenúncio mas já a aventura.⁵⁷

Tropeçavas nos astros desastrada
Sem saber que a ventura e a desventura
Dessa estrada que vai do nada ao nada⁵⁸

O trabalho começa num encontro entre uma moeda e
eu.

⁵⁷ Ana Martins Marques em *o livro das semelhanças*, p.61;

⁵⁸ Trecho da canção *Livros* de Caetano Veloso gravado em disco homônimo em 1997.

Não faz muito tempo, li texto intitulado *O encontro é uma ferida*⁵⁹, na leitura a ideia do título se complementa dizendo que, delicada e brutalmente, tal as fendas de Lucio Fontana, o encontro alarga possibilidades dos acontecimentos, aponta para outros universos sensíveis e pensáveis, toda vez que sua aparição acidental é percebida como oferta, aceite e retribuição. Dessa recíproca receptiva então, surgiu um ambiente minimamente possível para dar início a um acontecimento. O encontro é um embate entre o eu e esses pequenos mistérios que envolvem as coisas. Assim costumo me referir a esses objetos que aparecem por acidente e, mesmo não sabendo ainda nem da sua ‘serventia’ formal/conceitual/afetiva, simplesmente não se consegue esquecer/ignorar/se livrar da sua presença insistente. Sempre estamos às voltas com ele.

Permita-me começar uma pequena história:

⁵⁹ Excerto da conferencia-performance *Secaralhidade* de João Fiadeiro e Fernanda Eugénio na Culturgest – Junho 2012. Disponível em:<https://ladcor.files.wordpress.com/2013/06/o-encontro-c3a9-uma-ferida.pdf> p. 59

Em meados do ano de 2001, com a morte da minha avó paterna, Dona Iara, foi-me perguntado o que eu gostaria de levar de lembrança do seu quarto. Escolhi um pequeno cofrinho de moedas pelo simples fato dele ser meio improvisado e porque ali nunca houvera uma intenção objetivada de juntar dinheiro, apenas a intenção da rejeição daqueles objetos. Ela não queria ter consigo moedas balançando nos bolsos do seu vestido, tinha horror da distração que fazia o barulho das moedas se chocando enquanto ela dava suas caminhadas diárias à tarde. Seguiu acumulando todas indistintamente nesta pequena lata. Quando tomei posse daquele conjunto sabia que ele, por si só, já assinalava tempos específicos. O tempo da despreziosa coleção de rejeitos. Os vários modelos de moedas, entre cruzados e cruzeiros, há muito em desuso. Herdei de minha avó uma linha do tempo.

Quase 20 anos depois do acontecido, fui embora de João Pessoa (terra natal, minha e de minha avó) levando sempre comigo essa minha “herança”. Reabri. Revi. Repeti o gesto vez por outra para ver todas as moedas juntas de novo. Até que, dentre as amostras, uma delas saltou ao olhar. Era a

única que não se repetia. A moeda de 50 centavos datando de 1983, contendo no anverso o risco original do *Plano Piloto*. Imaginei, imediatamente, Dona Iara, voltando do seu rotineiro passeio pelo centro da cidade, quando lembra de passar na padaria e levar para casa uma sacola de pães doces para o cafezinho da tarde que tanto apreciava. Paga a compra ao atendente e recebe de troco, na palma de sua mão, um pequeno mapa. Mapa de bolso que ela confere o avesso, ignora e joga em sua caixa de guardados.

Agora, eu já morando na cidade de Brasília há alguns anos, tendo vivido e pensado sua paisagem em trabalhos anteriores, perscruto em minha própria palma tal mapa com novo brilho e interesse. Aqui me encontro, precisamente, *habitando a realidade geográfica representada por esse pequeno objeto aplainado*⁶⁰.

⁶⁰ Eric Dardel em *O Homem e a Terra* : a natureza da realidade geográfica. P.34;

a leitura dura
das páginas empenadas
tais histórias inacabadas
contêm no mapa-odisseia
narrativas // aventuras
do objeto - objetivo - de onde nasce o lugar
esses contornos de asa
não veem senão do desejo
de pouso
das aves peregrinas
a leitura retirante
de reunir deslocamentos⁶¹

⁶¹ Iris Helena. Sem título. 2018.



Iris Helena. *Anverso da moeda de 50 cruzeiros de minha avó Iara. 1980.*

Os tapumes que vemos nas ruas para esconder e nos anteparar das obras de construção civil, tornam-se materialidade para uma série de “livros” construídos para se abrirem e se desdobrarem no espaço. O manuseio vertical nos insinua a abertura de uma janela, na qual uma paisagem-narrativa se desenrola em partes. Intitulados *Livros do Tombo*, como esta tese, as obras falam sobre o fracasso de um projeto. Os elementos desse jogo de mostrar e esconder poderiam se encontrar talvez entre a “Portas da Esperança” e os lances dos jogos de azar. As “páginas” precárias de madeiras, são feitas de matéria-prima ordinária tão presente no imaginário de uma cidade em transformação. Nos tapumes-página, estão impressas, entre espaços “vazios”, duas imagens, extraídas dos arquivo públicos do Distrito Federal, ambas relacionadas à migração de trabalhadores, em grande parte nordestinos, rumo à construção da capital brasileira, Brasília. Está também, incrustada sobre as madeiras rotas, uma moeda (a moeda de minha avó, antes relíquias e agora mapa), que homenageia no anverso o traçado original do Plano Piloto. Projeto que ensejou uma grande diáspora trabalhadora. A moeda-homenagem

circulou na época do golpe militar (entre os anos de 1964 e 1985).

Os elementos que compõem o trabalho ao serem deslocados e inseridos nesse mecanismo articulado de dobradiças, funcionam como pistas ou vestígios de uma escavação que por vezes remontam, por outras repelem narrativas históricas possíveis referentes às apostas retirantes nesse futuro incerto. O desejo de ter um pedaço de terra sobre os pés, essa base-suporte de vida e lugar repouso, motivou o deslocamento. A terra é condição de toda posição da existência, de toda ação de assentar e se estabelecer. *El Dorado* ou capital da esperança, Brasília se enunciou como um lugar distópico/utópico onde a presença do fracasso de um projeto moderno se fez monumento, sobretudo para os trabalhadores migrantes. Na alcunha de candangos, a promessa do direito à terra ruiu sobre ela mesma e seguiu sendo mais um modo de veladura de um plano gentrificado.



Iris Helena. *Livro do Tombo*. Impressão sobre madeirite retirado de canteiros de obras na cidade de Brasília. 145 cm x 43 cm x 1,5 mm .2018



Iris Helena. *Livro do Tombo. (detalhe)* Impressão sobre madeirite retirado de canteiros de obras na cidade de Brasília. 145 cm x 43 cm x 1,5 mm .2018

A palavra toambo aparece em duplo sentido. Primeiro, seguindo a definição de origem portuguesa (e grafia contendo a letra “T” em maiúsculo): de inventariar, registrar e toambar patrimônios e pertences; em segundo, o termo ganha um sentido do verbo toambar; baque e queda.

Vê-se ao abrir uma pequena abertura articulada num dos painéis, a imagem de homens retirantes chegando a pé com suas malas na cabeça, num ambiente de aparente vazio. Ao fechar essa abertura, essa imagem se encerra no encontro com a parede branca, como num baque de ilusão. A segunda e última imagem, a maior e apresentada de modo mais emblemático, mostra o registro da construção do controverso monumento “dedicado” a posteriori a tais trabalhadores, *Os Guerreiros (1959)* de Bruno Giorgi. A escultura (apelidada e reconhecida monumento pelo imaginário popular como *Os Candangos*) encontra-se neste livro representada por uma imagem de quando ela ainda estava amparada por ripas de madeira no momento do seu erguimento. Na parte inferior, vemos um homem sentado e cabisbaixo, enquanto o monumento 8 metros acima ampara-se e se ergue como símbolo. A imagem nos traz a sensação de instabilidade: o

monumento se sustenta para se consolidar ou para evitar uma iminente queda.

Senti-me muito conectada com as histórias retirantes e passei a coletar imagens e histórias dos homens e mulheres que trabalharam na construção da capital. Quando fui convidada para participar de um programa de residências artísticas na cidade de Planaltina, uma das 33 regiões administrativas que compõem o Distrito Federal, uma das mais antigas. Fundada oficialmente em 19 de agosto de 1859, a região de Planaltina já era um pequeno povoado do interior do Goiás desde o século XVIII, que por conta das suas ricas minas de ouro e esmeralda, a região tornou-se ponto de passagem crucial na estrada real, utilizada para o escoamento de ouro e a arrecadação de “dízimos” territoriais destinados à coroa portuguesa.

Em 1892, um evento crucial conectou a história de Planaltina à de Brasília: a chegada da *Comissão Cruls*, que realizou os primeiros estudos para a futura Capital Federal no Planalto Central. Em 18 de janeiro de 1922, o então Presidente do Brasil Epitácio Pessoa, ordenou o a construção

da Pedra Fundamental de Brasília e em 7 de setembro de 1922, esta foi lançada, marcando o local planejado para a construção da futura capital do Brasil.

Como resultado da residência produzi dois trabalhos *Endereçado à* e *Achados & Perdidos*, ambos do ano de 2023 e utilizando além de imagens e impressão, como me é de costume, técnicas, materiais do universo da construção civil. O primeiro trabalho realiza uma pequena ação de criar uma espécie de cartões postais medindo 10 cm x 15 cm feitos de restos de tapume. De uma lado temos imagens que remetem ao deslocamento desses trabalhadores nas obras da Capital, mas do outro vemos os carimbos e os selos dos *Correios* datando, realocando e situando simbolicamente aquelas figuras à região de Planaltina. A pedra fundamental da cidade está deslocada, como deslocado foi o povo que a fez surgir da terra vermelha. Como canta Edu Lobo na música *Ave Rara*⁶² (em parceria com Aldir Blanc) *Quem é pedra como eu sou, Bebe a água do amanhã/ Ah, Tanta sede é meu*

⁶² Gravação está contida no disco *Corrupção* (1993) de Edu Lobo pela gravadora Velas.

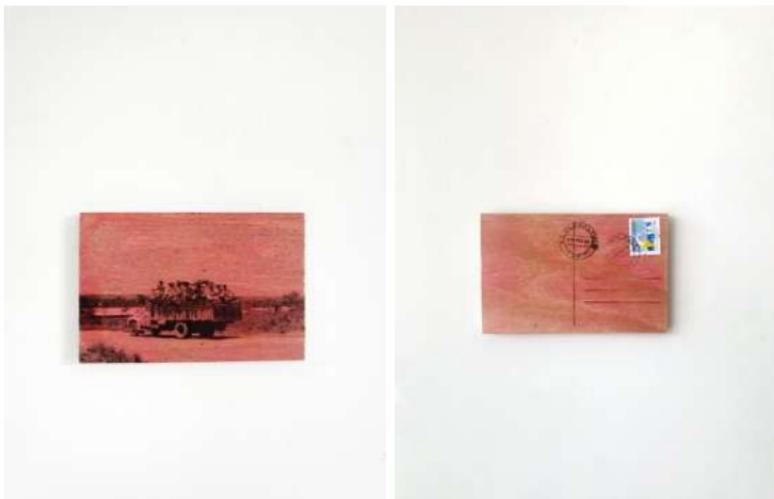
*destino/Esse amor é beduíno/E o oásis teu lençol/Mas sempre
no fim da viagem/Você volta a ser miragem/Areia e sol.*



Iris Helena. *Endereçado à*: 7 postais de madeira com impressão UV, cortes a laser, selos, carimbo dos correios e dobradiças metálicas. 10 cm x 15cm cada. 2023



Iris Helena. *Endereçado à*. 7 postais de madeira com impressão UV, cortes a laser, selos, carimbo dos correios e dobradiças metálicas. 10 cm x 15cm cada. 2023



Iris Helena. *Endereçado à*: 7 postais de madeira com impressão UV, cortes a laser, selos, carimbo dos correios e dobradiças metálicas. 10 cm x 15cm cada. 2023

*

Brasília levou mais de meio século para começar a ser construída. Depois de colocada a pedra fundamental, os operários tiveram apenas cinco anos para erguer uma capital. Diante do prazo apertado, há farta documentação com relatos da negligência em relação à saúde e segurança dos empregados. O relato comum aponta que, como as atividades não podiam parar, *havia um velório*

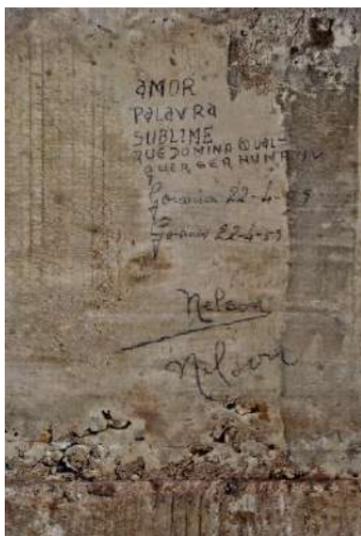
*simbólico e o canteiro de obras seguia normalmente depois de concretar mais um corpo.*⁶³ Não há confirmação oficial de que esses corpos estejam nas fundações de Brasília. Porém *havia colunas de até 12 metros nas quais os operários trabalhavam. Sem segurança nenhuma, eles acabavam caindo, morriam e ficavam por lá mesmo. Não dava para parar os trabalhos, por isso era tudo feito a galope.* Contou o então presidente do *Clube dos Pioneiros de Brasília*, Roosevelt Beltrão, de 77 anos, chegou a Brasília em 1958, dois anos antes de a capital existir.

No ano em que mudei para Brasília, em 2013, foram descobertos inúmeros escritos feitos pelos trabalhadores, durante a correção de uma infiltração que atingia o Salão Verde da Câmara dos Deputados. *Saudade: palavra que nunca morre, quando morre fica arquivada no coração*, diz uma das frases cujo autor não podemos saber, porém está datado: 1959.

Hoje tropeçamos em seus vestígios na esperança de remontamos um passado repleto de versões nubladas e detalhes soterrados. Se corpos compõem ou não a estrutura que levantou

⁶³ Artigo *Operários Concretados nos Prédios de Brasília: mito ou verdade*. Disponível em: <https://especiais.g1.globo.com/distrito-federal/2018/operarios-concretados-nos-predios-de-brasilia-mito-ou-verdade/#:~:text=O%20relato%20comum%20aponta%20que,de%20acidentes%20são%20historicamente%20desprezados.>

os pilares da Capital em realidade, certamente suor, ilusões e terra vermelha o fazem. Construí pequenos escombros para falar de suas histórias nas obras *achados & perdidos (2023)* e *Patrimônio Material (2023)*. Homens trabalharam dia e noite, saíram de suas cidades, abandonaram suas raízes, viveram a ausência de tudo, buscaram sua Ítaca e tombaram como Ícaros.



Um das mensagem escritas em 1959 pelo trabalhador Nelson, encontradas no forro do teto do congresso nacional em 2013.⁶⁴

⁶⁴ Disponível no portal oficial da Câmara dos Deputados em: <https://www2.camara.leg.br/a-camara/visiteacamara/arquivo/mensagens-de-candangos-encontradas-mais-de-50-anos-depois-da-construcao-do-congresso>



Iris Helena. *Achados e Perdidos*. Série Livro do Tombo. Madeirite impresso soterrado em concreto, argila e viga de aço. 50 x 20 x 5 cm. 2023



Iris Helena. *Patrimônio Material*. Série Livro do Tombo. Impressão sobre os restos das lajotas originais que revestiram as passagens subterrâneas do Plano Piloto nos anos 60. 50 x 20 x 3 cm. 2023



Iris Helena. *Patrimônio Material*. Série Livro do Tombo. Impressão sobre os restos das lajotas originais que revestiram as passagens subterrâneas do Plano Piloto nos anos 60. 50 x 20 x 3 cm. 2023



Iris Helena. *Patrimônio Material*. Série Livro do Tombo. Impressão sobre os restos das lajotas originais que revestiram as passagens subterrâneas do Plano Piloto nos anos 60. 50 x 20 x 3 cm. 2023



Iris Helena. *Patrimônio Material*. Série Livro do Tombo. Impressão sobre os restos das lajotas originais que revestiram as passagens subterrâneas do Plano Piloto nos anos 60. 50 x 20 x 3 cm. 2023

TOMO VII | PORTA-RETRATO

da imensidade do mar
de Tambaú
guardo mais firme
a lembrança da maresia
do que a imagem na borda do olho

cheiro corporificado de sal
pele pergunta de água morna e sargaço
areia e tempo
arredonda todas as pedras
talha no ir-e-vir de cada onda

das memórias cristalinas que tenho
está
a gradativa destruição
silenciosa da maresia
mágico trabalho fantasma
a decompor tudo ao redor
porta-retratos destruídos sobre o aparador
pessoas esmaecidas esquecidas na sala de jantar

o mar trabalha com o vento
ondas invisíveis
corroendo os metais
desmantelando a mobília,
mofando os guardados,
amolecendo as madeiras,
carcomendo casas e
roendo lembranças

a memória do mar que tenho
me perguntaram
é da ruína que me lembro⁶⁵

⁶⁵ Iris Helena. Texto *sem título*. 2022.

Porta-retratos antigos envelhecem sobre um aparador na sala de jantar. Vários rostos sorridentes compõem o *memento mori* da imagem de uma família. As fotos agora rosadas pelo tempo e carcomidas pelos fungos, não perdem o seu brio de lembrança.

Na casa dos meus pais não se dava muito valor às fotografias expostas. Os porta-retratos eram dispositivos invisíveis aos olhos de quem passava diariamente por aquele espaço na sala de jantar. Depois de tiradas e reveladas, as fotos pareciam já ter cumprido a sua missão de ilustrar às visitas a história do clã. Não se dava valor ao papel, à matéria, tendo em vista que, mais cedo ou mais tarde, o papel iria ruir.

Importava mais o ato presente no registro. Uma câmera *Kodak* (Sempre havia uma câmera), um par de pilhas AA e um filme 36 poses à disposição da seleção de momentos importantes da vida. Penso que depois que aprendemos a usar um *smartphone*, as fotografias e funções substituíram a nossa capacidade de memorizar coisas, e tem ajudado a diminuir a plasticidade das nossas lembranças recentes. Por que vamos escolher entre 36 poses e 36 momentos se podemos ter mais

de 64 *gigas* de espaço em nossos telefones para guardarmos todos os ângulos nossas memórias mais caras? Se antes podíamos falar do acúmulo visível de matéria (papel fotográfico, álbuns variados e porta retratos), toda a nossa “memória” visual se encontra desmaterializada e guardada em *bits* e nuvens. Eu me questiono: - o que os olhos não veem o coração sente? Ou o que os olhos não veem é soterrado de novas imagens fresquinhas prontas para se sobrepor e nos confundir o futuro? Sentimos falta de ter essas imagens na altura dos olhos e ao alcance das mãos?

Em 2016, foi inaugurada uma réplica da famosa caverna de *Lascaux*⁶⁶ em um centro para visitantes em *Montignac*, na França. Como medida de preservação, a local original foi fechado a visitação em 1963. É pela primeira vez foi reconstruímos a caverna inteira. A nova reprodução foi realizada por uma equipe de 30 profissionais e custou € 66

⁶⁶ Sitio arqueológico descoberto em 1940 no sudoeste da França, com pinturas rupestres de cerca de 18 mil anos. Considerado um dos tesouros da arte pré-histórica e Patrimônio Mundial da Unesco.

milhões.⁶⁷ A presença humana, o grande fluxo de visitantes estava pondo em risco a vida dos desenhos seculares, cabendo às instituições o desafio de recriar, ao menos uma versão verossímil, da experiência artística e sensorial de estar *in-loco*. Ver uma reprodução já ver uma versão. Quem entra em uma casa, enxerga do que ela é feita (e principalmente, quem a faz), pela disposição de seus objetos. As crenças, viagens que foram feitas, os quadros que decoram as paredes, os livros lidos e aqueles que servem apenas para enfeitar, as fotos, tudo isso revela um gosto. Tudo exibido edita uma imagem.

Na casa em que cresci, não haviam quadros nas paredes. Todas as paredes eram brancas. Havia apenas um aparador da sala com meia dúzia de fotos e sobre ele um grande espelho que o acompanhava em extensão e, obviamente, roubava toda a atenção para si. Talvez a segurança de saber que a imagem seguirá seu curso guardada sobre a face de papel fotográfico, num ‘sanduíche’ de vidro nos fizesse achar que essas memórias nunca se apagarão. *Mais longevo seria*

⁶⁷ Disponível em <https://www.rfi.fr/br/franca/20161209-caverna-de-lascaux-e-reproduzida-integralmente-em-novo-centro>

o papel diante do momento vivido, já que somos pouco confiáveis. Assim pensávamos todos.

Cegos para o aparador da sala, os cupins foram corroendo toda a madeira de dentro para fora. O mofo da umidade retocava e esmaecia os rostos presos sobre os vidros. A poeira, que sempre deu um jeito de adentrar os espaços mais inóspitos, desenhava pequenas bordas entre a foto e o seu *passé-partout*. De dentro para fora tudo se transformava sutilmente e, sem que ninguém testemunhasse.

As fotografias em minha casa sempre foram desordenadas nas gavetas e em pastas. Quando abríamos, os tempos e assuntos todos se misturavam de forma absolutamente randômica de modo que era possível fazer uma linha de tempo absolutamente imaginária e recriar histórias a partir do que se ia achando. Um nascimento seguido de uma formatura, seguido de um carnaval seguido de uma palestra. Tudo ao mesmo tempo. Seria eu esse neném ou minha irmã? Duvidamos em alguns retratos. Por aí seguimos num métodos de medir o tempo de modo caótico e

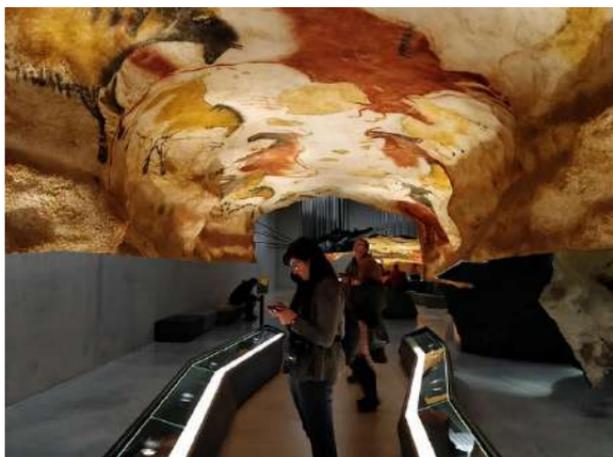
ignorando completamente um calendário *de similitudes eficientes, de significações silenciosas*⁶⁸.

Durante uma mudança de residência, entre os objetos que estavam dispostos em caixas de papelão, tomei nas mãos um porta-retrato desses com uma grande foto (20cm x 30cm) de família. Moldura de madeira envernizada e detalhes dourados meio desmontando-se. Resolvi dissecá-lo a fim de preservar a fotografia. Ao tentar separar a foto do vidro, estes estavam amalgamados por uma reação do tempo, a parte inferior colou inteira nele e ao puxar a parte superior rasguei a imagem inteira. Restando ao vidro um caráter absolutamente paisagístico de uma imagens desfeita. Um porta-retrato é uma capsula do tempo que consultamos de tempos em tempos para fabular o futuro.

⁶⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. Ed. Martins fontes. 2003. p. 35).



Iris Helena. *Memorabilia*. (detalhe). instalação. Dimensões variáveis. 2020.



De cima para baixo: a caverna de *Lascaux* recém descoberta em 1940; a sua réplica em *Montignac*, na França, em 2016.

Em seu romance *Em Busca do Tempo Perdido* o escritor francês Marcel Proust reconhece que quem tenta se apropriar de seu passado por meio de esforços contínuos está irremediavelmente destinado ao fracasso. Toda tentativa da inteligência ou de uma memória guiada por seus esforços voluntários é vã. O tempo passado estaria para sempre perdido, morto como ele enfatiza. Isso se não houvesse um outro acesso a ele, um outro meio que não o esforço de uma vontade persistente. Trata-se de uma outra memória, a qual Proust nomeia de involuntária, dada sua sujeição ao acaso e sua independência da vontade humana. Ela, porém, não está em evidência, mas oculta em objetos privilegiados e imbuídos com o poder de despertá-la. *Se o acaso permite que se encontre tal objeto, o passado é trazido do esquecimento e deixa de ser tempo perdido*⁶⁹.

Quando fiz a série *Memorabilia (2020)*, pensava a ruína da imagem, nos aparadores esquecidos, nas camadas

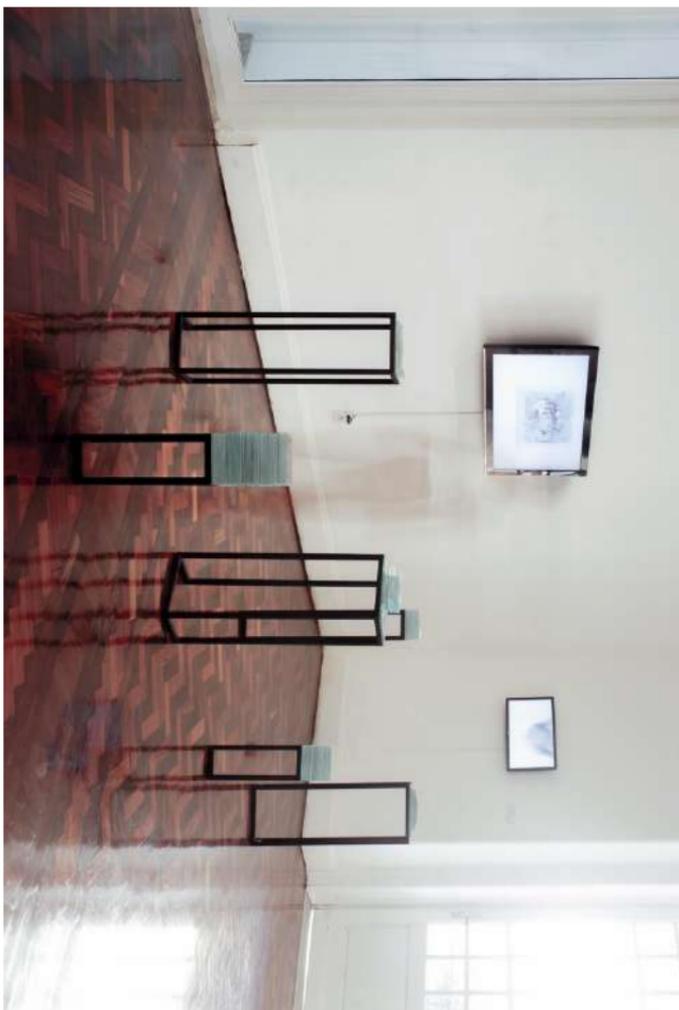
⁶⁹ Por Luciano Ferreira Gatti no artigo *Marcel Proust e o inacabamento do passado* Disponível em: <https://www.pucsp.br/margem/pdf/m17mp.pdf>

de tempo sobrepostas e nas cavernas recriadas. Eu estava participando de uma residência artística na cidade de Salvador, Bahia, no *Goethe Institut*. Na ocasião fiz uma chamada pública nas redes sociais do instituto perguntando aos seguidores se eles possuíam retratos deteriorados pelo tempo. Se me doariam ou compartilhariam esse material comigo.

Com o material recebido documentei a ação da desmontagem dos porta-retratos e o empilhamento das sobras fotográficas nos vidros. Duas mãos com luvas negras manipulam esses objetos e separam suas partes de forma abrupta como se fossem uma simulação da ação do tempo atravessando a matéria. Os vidros-vestígios foram empilhados e expostos sobre pedestais de metal como se fossem pequenos totens de histórias submersas. No final, estamos sempre sequestrando objetos e os transformando em nossa própria réplica da caverna de *Lascoux*.



Iris Helena. Ação documentada em vídeo da obra *Memorabilia*. 25 min. 2020.



Iris Helena. *Memorabilia*. instalação. Dimensões variáveis. 2020.



Iris Helena. *Memorabilia*. (detalhe). instalação. Dimensões variáveis. 2020

TOMO VIII | MONUMENTO EM RUÍNAS

Monumento⁷⁰: o que lembra, o patrimônio, o megalítico, o vertical, o fálico, o menir, o dólmen, o obelisco, o memorial, o tótem, o túmulo, o ídolo, o patriarca, o busto, o religioso, o sagrado, o funerário, o que gera alerta, o que sinaliza, o traz o dedo em riste, o que se aproxima do céu, o que se distâcia do chão, o sobre-humano, o monstro, o que revive, o que morre para existir, o que assusta pelo tamanho, o extraordinário, o eterno, o atemporal, o status, o importante, o político, o homem, o santo, o merecido, o durável, o austero, o educativo, macho, o conquistador, o que é público, o que é exposto, o que é visível, o enorme, o que homenageia, o mnemônico, o fácil de ser lembrado, o ponto de referência, o que vem à memória, o idealizado, o simbólico, o materializado, o metafórico, o militar, o poder, o de bronze, o de pedra, o do mais branco mármore, o que ruiu, o que foi vandalizado, o incendiado, o impressionante, o impressionado, o documento, o histórico, o arquitetônico, o sítio arqueológico, o natural, o geológico, o substituído, o contestado, o invisível, o destronado, o hegemônico, o cultural, o desmistificado, o ideológico, o vil, o protegido, o vingado, o justo, o carrasco, o explorador, o destruído, o que vê a terra, o que toma conta, o que escraviza, o que passa, o fake, o embuste, o engano.

Ruínas, sobressaindo contra o céu, parecem às vezes duplamente belas em dias claros, quando em suas janelas ou sobre seus contornos o olhar encontra as nuvens que passam. Através do espetáculo transitório que abre no céu, a destruição reafirma a eternidade desses destroços⁷¹.

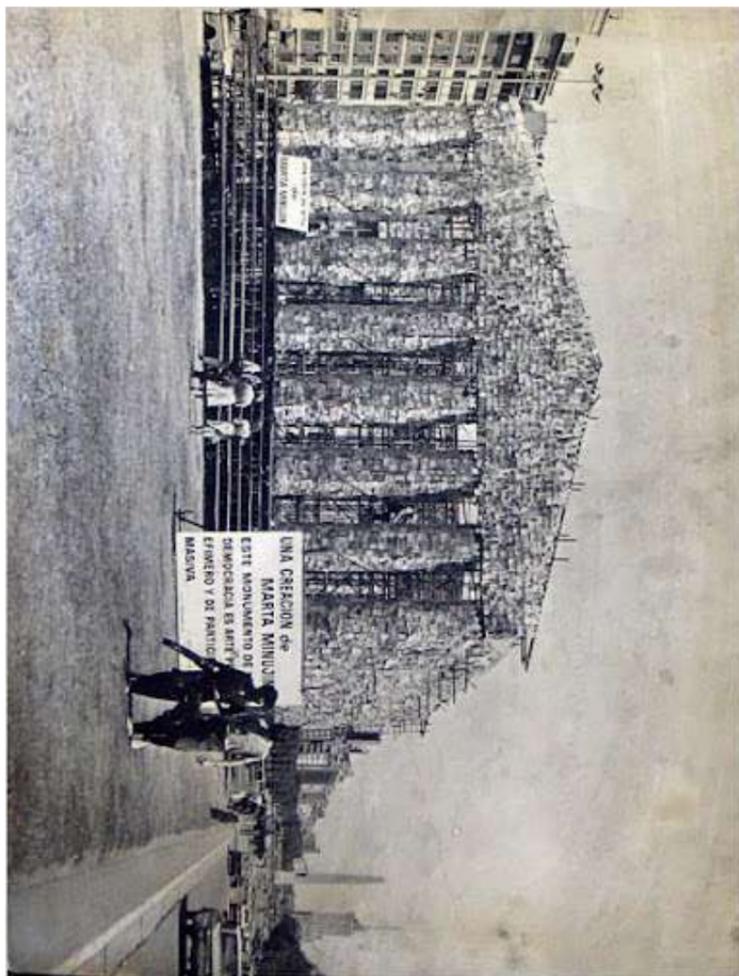
⁷⁰ Iris Helena em *Léxico para o Monumento* texto compõe o vídeo e o catálogo para exposição *Lá onde Estiver* do grupo Vaga-Mundo: poéticas Nômades (Cnpq).p. 2023.

⁷¹ Walter Benjamin, Rua de mão única.

No Romance *Fahrenheit 415*, Guy Montag é um bombeiro em um futuro distópico em uma cidade norte-americana. Seu trabalho não é apagar e sim iniciar fogo, é queimar livros e as casas em que foram encontrados. Neste contexto ler ou possuir livros é estritamente proibido, caso alguém seja encontrado com um livro, é detido e levado para um hospício. O nome do livro se refere à exata temperatura na qual o papel queima. Na história, não importa o livro, importa o que eles simbolizam e que todos devem ser privados: conhecimento, curiosidade, aprendizado. Durante a ditadura militar chegaram a nos privar de certas leituras, censuraram o conhecimento ou histórias consideradas nocivas, músicas, peças de arte e teatro. Desapareceram com tais livros e, até, com seus autores.

Assim como no Brasil na década de 60, a Argentina passou por governos opressores em que livros foram proibidos, trancados em porões para garantir que ninguém os encontrasse. Uma semana após a restituição da democracia em seu país, a artista argentina Marta Minujín fez uma instalação contendo mais de 20.000 livros, todos títulos proibidos durante o período da ditadura. A instalação tinha a forma do

Partenon, símbolo da pólis grega e espaço dedicado à sabedoria e à adoração divina, Suas colunas e estruturas eram compostas pelos livros. A instalação tornou-se um marco em 1983 e todos os livros que não foram levados pelo público, foram doados para bibliotecas locais dissolvendo a edificação.



Marta Minujín. *El Partenón de libros*. Intervención artística. 1983

O fogo queima mas não apaga a história nem o desejo de conhecimento. O calor das discussões atuais tem seguido caminhos mais densos com a recente ascensão de governos fascistas, como o Bolsonarismo no Brasil e o Trumpismo nos EUA . Certo é que mesmo a permanência física dos monumentos não os isenta de instabilidade, muito ao contrário.

Agora imaginemos um lugar no universo que reunisse em seu espaço os principais monumentos do mundo. A Torre *Eiffel*, de Paris; o Congresso Brasileiro, Praça, de Brasília; a praça de São Pedro, no Vaticano; as antigas Torres Gêmeas nos Estados Unidos, etc. Assim imaginou o artista cubano Carlos Garaicoa uma cidade de monumentos icônicos e anônimos feitos de parafina, transformados em velas. Quando acesas, as velas, vemos a cidade queimar, se descaracterizar e se esvaír em poucos dias. Logo o cenário de edificações torna-se lava, tudo é reconstruído e o ciclo de ruína reinicia. construído em cera será repostado e um novo ciclo se inicia. Esse processo e as paisagens de fogo que vão surgindo são transmitidos ao vivo em duas grandes telas de televisão colocadas junto à maquete.

A videoinstalação de Garaicoa é intitulada *Agora brinquemos de desaparecer (II)*⁷² tem como mote as ruínas, a arquitetura, a cidade, a memória, o tempo. Uma analogia guerra contra o terror, pós queda das torres gêmeas, tensão entre cuba e EUA. Nasce uma cidade global em constante destruição e sendo televisionada 24 horas por dia pelo sistema de câmeras e tvs que está colocado próximo a instalação Esses processos seriam televisionados ao vivo. Em setembro de 2018 acompanhamos atônitos desastrosos incêndio ao Museu Nacional no Rio de Janeiro. Vimos por todos os meios de comunicação as chamas corroerem os objetos, estalarem janelas e sobretudo a imagem do meteorito *Bendegó* como sendo o único vestígio que resistiu à destruição abissal do museu. Sobre Do que nos fala essa destruição? O que está ardendo nas chamas? O que estamos apagando? O que representam essas ruínas? O que estamos tentando erguer e o que estamos tentando derrubar? São algumas das perguntas que me faço ao pensar o lugar do monumento em meu trabalho.

⁷² Originalmente *Ahora juguemos a desaparecer (II)* está exibida no Inhotim em Brumadinho, MG.



meteorito *Bendegó* após o incêndio no Museu Nacional do Rio de Janeiro em 2 de setembro de 2018. Foto: Léo Correa.



Carlos Garaicoa. *Ahora Juguemos a Desaparecer (II)*, 2002.
Mesa de metal, velas, instalação de vídeo, dimensões variáveis



Carlos Garaicoa. *Ahora Juguemos a Desaparecer (II)*, 2002.
Mesa de metal, velas, instalação de vídeo, dimensões variáveis

Durante a pandemia da *covid-19*, no ano de 2020 acompanhamos estarrecidos o assassinato de George Floyd. Vítima de violência policial e racismo por policiais americanos, na cidade de Minneapolis. Vimos sua imagem sufocada ser compartilhada à exaustão e rodar o globo em questão de segundos. Floyd tornou-se o mártir de uma onda de protestos contra um sistema de opressão secular e esta revolta, incluiu uma série de ataques a monumentos associados por manifestantes à escravidão e ao colonialismo.

O movimento espalhou-se para a Europa, e no Reino Unido, os manifestantes derrubaram uma estátua do traficante de escravos britânico Edward Colston na cidade inglesa de Bristol. Na Bélgica, monumentos a Leopoldo II, o rei do século 19 cujo regime contribuiu para a morte de milhões de pessoas na África, também foram danificados ou removidos. Na América por sua vez do navegador genovês Cristóvão Colombo foi quase que destruída ou substituída de muitos países.

Monumentos e memoriais há muito tempo servem como espaços reservados que reforçam certas maneiras de contar a história e, concomitante a este trágico evento (a morte de

George Floyd) fui convidada a participar de uma exposição coletiva intitulada *At Memory's Edge*⁷³, onde as obras expostas, todas inéditas, investigavam os monumentos como feridas do passado - estruturas que manipularam o ambiente construído e como nós, como indivíduos e sociedade, navegamos e negociamos o espaço público e a memória coletiva. Assim como estas construções questionam quais vozes são representadas e/ou silenciadas contra o pano de fundo de nossas cidades e espaços urbanos, e quais narrativas são consideradas dignas de serem fixadas na história.

Uma das obras que apresentei nesta exposição foi *Apagando Colombo* (2022). Aqui trago para o centro da discussão Cristóvão Colombo, conhecido na historiografia oficial ocidental como o “descobridor” das Américas”. Por sua figura também simbolizar muitas controvérsias, principalmente na sua vinculação com o colonialismo e o genocídio indígena. Os monumentos dedicados à sua pessoa

⁷³ *At Memory's Edge* foi uma exposição coletiva com curadoria de Luna Goldberg que aconteceu na *Fundación Pablo Atchugarry* em Miami, EUA, de 15 de janeiro de 2022 à 5 de fevereiro de 2022. Disponível em: <https://fundacionpabloatchugarrymiami.com/at-memorys-edge>

ao redor do mundo tem sido revistos, vandalizados, retirados e substituídos por esta razão. Para o trabalho ação me aproprio de várias imagens de monumentos de Colombo, espalhados pelo continente americano e, as transfiro, com impressão de calor para um papel termossensível (papel de fax), e dispostos como pergaminhos os deixo à disposição do tempo, das condições climáticas, para que elas tratem de apagar a sua imagem do papel. À medida que a exposição acontece, as diversas imagens de Colombo, representadas em todos as formas possíveis de masculinidade (o Cristóvão menino; o cristão; o valente, o musculoso; o viril; o sonhador; o que como, Atlas carrega o mundo nas mãos; o fleumático; etc.), todos irão, mais cedo ou mais tarde, esmaecer em semanas ou meses, dependendo do clima e do local onde o trabalho estiver instalado.

O calor que atravessa o papel e grava temporariamente a imagem do navegador genovês ao arrefecer inicia o seu processo de apagamento, como sendo a queda simbólica dos monumentos em questão.



Iris Helena. *Apagando Colombo*. Instalação. Impressão térmica sobre papel térmico, madeira e parafusos. 2021/2023



Iris Helena. *Apagando Colombo*. Instalação. Impressão térmica sobre papel térmico, madeira e parafusos. 2021/2023

Entende-se por monumental algo em cujas características estão a grandeza conceitual, material ou histórica. Pois o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, *mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores.*⁷⁴

Monumento vem do latim *monumentum*. O vocábulo *men*, que o origina, também o faz na palavra *memini*, a memória. Podemos extrair do mesmo vocábulo *monere* que significa fazer recordar, por a luz sobre, iluminar, avisar e instruir. *Tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação*⁷⁵. Todas as palavras da raiz do monumento constroem métodos para evocar um tempo pregresso e lançá-lo para o futuro, pois *intencionam a exemplaridade e a permanência no tempo em sua fixação na memória coletiva*⁷⁶.

⁷⁴ Le Goff. *Documento/monumento*. ed. 1901, p. 245.

⁷⁵ *Idem*. p.535

⁷⁶ Em Paisagem cambiante : ensaio para um balé das coisas , 2015 na pág. 78.

O artista Damien Ortega cria seres-monumentos compostos de sacos de cimento em pó. São arranha-céus bem conhecidos de todo o mundo e simbólicos no mundo capitalista, como as *Marina Towers* em Chicago. Baseados nos populares *alebrijes*⁷⁷ e efígies de papel-machê para imitar figuras religiosas e personalidades políticas mexicanas. Sobre o topo desses prédios de Ortega são construídas cabeças de animais, num *skyline* que fala da fragilidade dos grandes projetos da vida. O material precário, com o qual as esculturas são produzidas, opõe-se totalmente à ambição infinita pela verticalização, pela corrida para alcançar os lugares mais altos do podium, das alturas humanas, cósmicas, celestiais e megalomaniacas. Um antimonumento, e interessa-me, aqui, essa subversão matéria, hierárquica, dimensional, etc. A ‘função’ dos antimonumentos contemporâneos, *parece consistir em capturar os índices mais brutais da realidade, afirmando-os no presente e reinscrevendo-os na cidade.*

⁷⁷ *Alebrijes* são coloridas esculturas de criaturas fantásticas da arte popular mexicana. As peças são produzidas em madeira, esculpidas e pintadas à mão. Essa arte é passada de pai para filho em algumas cidades mexicanas. São peças caracterizadas por cores vivas e grafismos bem detalhados.

No ensaio *Um passeio pelos monumentos de Paissac*⁷⁸ o artista Robert Smithson trata os vestígios e escombros como monumentos, espaços de memória encontrados nas estruturas abandonadas pelo passeio feito pelo artista. O monumento aparece, então, como elogio à descontinuidade.

Para empregar o método para monumentalizar *Passaic* foi indissociável uma coleta imagética do lugar. Smithson, contudo, utiliza a fotografia para abrir mão da verticalidade e da função de elevar a memória, própria aos monumentos. O foco do artista está no chão, no que é resíduo, abandono, ruína, estabelecendo de fato uma dimensão anti-monumental. Roland Barthes em seu livro *A Câmara Clara* vai nos dizer que *as sociedades antigas procuravam fazer com que a lembrança, substituto da vida, fosse eterna e que pelo menos a coisa que falasse da Morte fosse imortal: era o Monumento. Mas ao fazer a fotografia, mortal, o testemunho geral e como natural “daquilo que foi”, a sociedade moderna renunciou ao Monumento.*⁷⁹

⁷⁸ de Robert Smithson, *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey*. Revista Arte&Ensaio, #22, 2011. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ. pp. 162-167.

⁷⁹ Roland Barthes em *A câmara clara*. 1984. p.139.

Trata-se de lidar com a imagem do poder onde ela falha, transforma-se em ruína, e não onde ela se idealiza e perpetua-se.



Damien Ortega. *Estridentópolis*, Galeria Adrian Rosenfeld, São Francisco, novembro de 2019 - janeiro de 2020

Atualmente temos na internet um grande depósito de imagens: blogs e comunidades virtuais de fotógrafos com suas páginas para coletar imagens que registam edificações, monumentos e ruínas. Comecei em 2011 a frequentar esses canais e colecionar imagens de terceiros dos monumentos. Interessou-me, *a priori*, a disseminação dessa imagem virtualmente, o seu alcance e como isso pode endossar tanto sua aceitação, quanto seu repúdio. Surgiu assim a série *Marcadores*.

Porém aqui quero me ater apenas a um trabalho dessa série: *21 Volumes (2022/2023)*. Quando, quase 6 anos após, reuni um número enorme de fotografias de monumentos e, fiz uma categorização das qualidades dessas imagens (estatua de figura humana, edificações, obeliscos, etc.), percebo que na categoria intitulada *Figura Humana* das 1573 imagens, 1213 são a representação de homens brancos. Diante dessa descoberta dentro da minha coleção, decidi imprimir esses monumentos todos sobre marcadores de livros fluorescentes, *post-it flags*. Como no gesto de marcar uma página para reler passagens importantes, ocupei as pequenas tiras verticais com personalidades masculinas, ditadores,

figuras questionáveis, entre outros, a fim de produzir um ruído discurso histórico dominante.

Aos poucos uma pilhas de livros em branco vai sendo erguida. 21 livros em branco formam um tótem, marcadores coloridos se avolumam e saltam por entre as páginas. 21 séculos de hegemonia ocidental e patriarcal, atravessam, em terríveis orelhas, os livros demarcando o que tem sido visto como importâncias históricas dignas de serem documentadas.



Iris Helena. *21 volumes*. série Marcadores. escultura. Livros em Branco empilhados com marcadores de página impressos à jato de tinta. 2021/23



Iris Helena. *21 volumes*. série Marcadores. escultura. Livros em Branco empilhados com marcadores de página impressos à jato de tinta. 2021/23

TOMO IX | FECHAMENTO

a memória entra
pelo olhos
e pisca

este livro é uma
elegia
que afunda
com você

pode ir
o fim aqui é um
sim⁸⁰

Longe de representar o *tombo* como o lugar do arquivo, guardar, preservar e enquanto permanência, o tombo com letra minúscula é a fratura exposta do monumento, do documento, da memória; a falha inaugural por onde o assunto escapa, por onde podemos olhar por dentro das suas as entranhas.

Procurei atravessar o *tombo* conceitualmente enfatizando a memória craquelada, feita de vestígios

⁸⁰ Trecho do poema de Marília Garcia em *Expedição: nebulosa!* Ed. Companhia das Letras. São Paulo-SP. 2023. p. 110.

escritos, fabulados e compartilhados por meio de obras que sustentam a pesquisa e de obras minhas produzidas no contexto dessa pesquisa de doutorado. Logo, o nosso *Livro do tomo* nada mais é que um monumento corroído. Jacques Le Goff vai nos dizer que onde nos faltam os *monumentos escritos, deve a história demandar às línguas mortas ou seus segredos... Deve escutar as fábulas, os mitos, os sonhos da imaginação... Onde o homem passou, onde deixou qualquer marca da sua vida e da sua inteligência, aí está a história*⁸¹. A permanência é a instabilidade dessa torre conceitual que tende à queda. Não existe o perene quando tudo parece instrumentalizar a morte e o desaparecimento com o tempo. Segundo o historiador Giulio C. Argan a instabilidade é a marca dos símbolos arquitetônicos. *Assim como não existe uma língua, mas apenas situações de língua (états de langue), também não existem cidades, a não ser como situações urbanas.* diz ele. O livro do tomo é uma situação provisória, onde reunimos vestígios de histórias, Objetos, narrativas, fábulas, imagens e o inundamos de fragmentos memórias, a fim

⁸¹ Le Goff em Documento/Monumento. Ed. 1901. P. 245.

de que estes, nos sussurrem algo mais. O artista está no chão. Este livro é uma *elegia que afunda com você*.

REFERÊNCIAS

_____. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da História*. tradução de S. Krieger. São Paulo: Odysseus, 2006a. Alegre, n. 31, 2006.

ARGAN, Giulio Carlo. *O espaço visual da cidade* in “História da Arte como História da Cidade”, Ed. Martins Fontes, Rio de Janeiro, 1992, p.238.

AUSTER, Paul. *A trilogia de nova york: a casa de vidro, espectros e o quarto trancado*. São Paulo: Nova Fronteira 1985.

AUSTER, Paul. *Todos os poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins fontes, 2003

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. São Paulo: Ed. Nova Fronteira, trad. Julio Castagnon Guimarães, 1984.

BOIS, Yve-Alain; KRAUS, Rosalind E. *Formless: a user' guide*. New York, 1997.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Tradução de: Epharim Ferreira Alves. Petrópolis (RJ):

CHANDLER, John e LIPPARD, Lucy R. *A desmaterialização da Arte*. In: *Arte&Ensaio*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. EBA-UFRJ. Nº 25. 2013. pp. 150-165.

CÍCERO, Antonio. *Guardar: poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Record, 1996

DANTO, A. C. *A transfiguração do lugar comum*. Tradução de V. Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DIAS, Karina. *Souvenir: encapsulada paisagem, morada do olhar*. In: DE JESUS, S. (ORG). *Anais do VIII Seminário*

FERREIRA, Gloria; CONTRIM, Cecília (org.): *Clement Greenberg e o debate crítico*. Jorge Zahar editor. Rio de Janeiro.

GOETHE, J. W. *Escritos sobre a arte*. Trad.: Marco Aurélio Werle. São Paulo: Humanitas Editorial, 2008 - 2. ed. 280

HERKENHOFF, Paulo. *Jac Leirner* [catálogo de exposição]. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1993.

MARQUES, ANA MARTINS. *A arte das Armadilhas*. São Paulo: Companhia das letras, 2015

MAURICE, Blanchot. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987;

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: cosac & naify, 2014,

Nacional de Pesquisa em Arte e cultura visual: Arquivos, memórias e afetos. GOIANIA, GO, 2015.

ONFRAY, Michel. *Teoria da Viagem: poética da geografia*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009;

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2009, p. 15-16.

SALOMÃO, Waly. *Lábia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

SMITHSON, Robert. *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey*. Revista Arte&Ensaio, #22, 2011. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ.

SOUSA, Edson. *Escritas das utopias: litoral, literal, litoral*. In: Revista da Associação Psicanalítica de Porto Vozes, 1994.

SOUZA, Edson Luiz. *Uma Invenção da Utopia*. São Paulo: Lumme Editor, 2007.

SOBRE LEMBRETES E ESQUECIMENTOS⁸²Por Fabrícia Jordão⁸³

Iris Helena deixa a Paraíba em 2013. Leva na mala *Lembretes* (2009), fotografias da paisagem urbana de sua cidade natal, João Pessoa. Na série, o centro da cidade, suas ruas, suas edificações, seus transeuntes anônimos se materializam em uma espécie de contra cartão postal. Nenhuma captura extraordinária. São imagens vernaculares do

⁸² Texto produzido para integrar o catálogo da Bienal de Arte Contemporânea da do SESC Paraíba 2023.

⁸³ Fabrícia Jordão é curadora, pesquisadora e professora adjunta da Universidade Federal do Paraná. Ela tem um Ph.D. e mestre pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Em 2019 recebeu o prêmio CAPES de melhor tese, que distingue as melhores teses de doutorado de cada área.

centro de João Pessoa convertem-se em uma composição fragmentada ao serem impressas, em preto e branco, sobre dezenas de *post-it* amarelo.

O suporte, a escala de cinza, o fundo amarelo, a fragmentação da imagem, tudo parece pensado para produzir, desde a captura de uma cena cotidiana, uma imagem que também se pensa enquanto reminiscência. Nesse que é um dos primeiros trabalhos da artista, é possível identificar temas e procedimentos recorrentes de seu vocabulário poético e investigativo: o interesse na paisagem urbana, a relação com a memória, a busca por uma materialidade que conforme uma visualidade onde suporte/impressão convertem-se em uma composição não hierárquica.

Hoje, 10 anos depois, Iris Helena volta à cidade de João Pessoa como artista homenageada da Bienal de Arte Contemporânea do SESC Paraíba. Traz consigo *Paisagem Parahyba* (2023), que assim como *Lembrete*, evidencia o interesse da artista pela paisagem urbana de João Pessoa. Mas se na primeira série era um presente que nos aparecia como

uma fantasmagoria do passado, em *Paisagem Parahyba* é o passado colonial que emerge, desterritorializado, como uma memória em suspensão, como uma fantasmagoria do presente.

Quando das invasões europeias no continente americano, todo um poderoso aparato institucional foi desenvolvido para fazer desaparecer certas memórias. Um dos dispositivos mais efetivos forjado pelos colonizadores para a atrofia sináptica da memória coletiva foi a cartografia.

Por meio dos mapas, o violento processo de invasão, divisão e expropriação territorial, bem como a formação e consolidação dos núcleos urbanos, primeiro modelo de conquista territorial, é representado através de uma racionalidade que abstrai, esquematiza, hierarquiza e higieniza um denso, complexo e povoado espaço geográfico.

É justamente o dispositivo cartográfico, como um espaço de ideação do projeto moderno/colonial, que é investigado por

Iris Helena em Paisagem Parahyba. Especificamente, alguns mapas produzidos pelo poder colonial ibero-português e, posteriormente, pelo poder colonial holandês, que dominou a região nordeste durante 20 anos. A escolha não é fortuita. Os mapas coloniais são, sobretudo, uma práxis da colonização e da extração. No entanto, ao enfatizar a arquitetura sacra, a artista nos conta de uma extração de outra natureza, a extração subjetiva. Não nos esqueçamos, a práxis da conquista – fundamentada e justificada enquanto um desígnio divino – foi articulada enquanto um processo civilizatório e de evangelização.

Ao apresentar a arquitetura sacra, que povoa a cidade de João Pessoa, fora dos marcos representacionais cartográficos, a artista detona um processo mnemônico que nos faz querer acessar certas memórias acerca do que observamos: onze igrejas/capelas e um cruzeiro, impressas sobre cascas de paredes, em uma escala tonal que remete às imagens antigas, orbitam uma entorno da outra.

Muito embora a espacialização seja uma referência declarada às “igrejas flutuantes” de Alberto da Veiga Guignard, em *Paisagem Parahyba*, as igrejas aparecem desencarnadas. O corpo da cidade, a paisagem urbana onde elas estão edificadas, foram subtraídas. Em procedimento oposto ao de Guignard – que assenta, com um lirismo impar, suas igrejas flutuantes em paisagens oníricas de uma improvável Minas Gerais, as igrejas e capelas de Iris Helena flutuam na esterilidade e higiene da parede branca.

As igrejas e capelas, destituída de inscrição territorial pairam em uma temporalidade indeterminada e desencarnada. Mas aqui não existe qualquer transcendência. Como trata de assegurar a imagem “Parahyba” que adjetiva o termo “paisagem” no título do trabalho. O termo tupi “Parahyba” ao mesmo tempo que reinscreve a paisagem sacra em um solo de resistência, detona outro processo mnemônico acerca da valentia de um rio que se moldou ao caráter dos povos originários que em suas águas se banharam, se alimentaram e se deslocaram, os quais asseguraram que a “Parahyba”, com sua valentia e força de resistência, fosse uma das últimas capitânias

a serem “conquistadas”. Redescobrimos, então, na imagem ausente, memórias coletivas desaparecidas por que foram deliberadamente e sistematicamente retiradas de uso não só pelo poder eclesiástico, mas, também, pelo poder estatal. Ao evocar à memória “Parahyba” no título e não na materialidade do trabalho, a artista nos provocar a acessar a persistência dessa memória, de seus traços mnemônicos, de sua perdurabilidade e de sua indissociabilidade do processo colonial. Desse modo, diante de Paisagem Parahyba nos deparamos com a coexistência no tempo presente, de duas paisagens, de duas memórias interdependentes, a do processo colonial e a da resistência e de suas disputas entorno das cicatrizes que o violento processo colonial edificou e naturalizou tanto no corpo da cidade quanto nas subjetividades.

Iris Helena deixou João Pessoa carregando Lembretes, agora volta trazendo esquecimentos, a Paisagem Parahyba. E desde esse lugar, demonstra de maneira contundente, que se, por um lado, lembrar de tudo é impossível, por outro, só é possível lembrar do que esquecemos.

