NARRATIVA E INCERTEZA

Ensaio de

MIA COUTO

Artistas

FRANCIS ALŸS

HELEN SEBIDI

LAIS MYRRHA

ESCREVER E SABER

Mia Couto

As perguntas que me dirigem nas entrevistas e nos debates públicos fazem-me crer no seguinte: há quem pense que o escritor escreve porque sabe. Acredita-se que o escritor entende e comanda os processos de criação de que ele é sujeito. Alguns escritores serão donos desse saber. Eu não. Eu escrevo porque não sei. A preparação para a viagem da escrita implica, no meu caso, o despojar de toda a bagagem. A construção de uma narrativa implica estar disponível. E para se estar completamente disponível há que deixar de saber, há que deixar de estar ocupado por certezas.

Eis o que sucede no meu processo criativo: há uma sugestão que funciona como um grão de poeira que, suspenso no ar, irá convocar uma gota de chuva. Antes da obra, o que existe não é senão um nevoeiro. É crucial que não seja possível ver o caminho. É preciso, sim, adivinhar o destino. Porque a maior parte das vezes, na nossa vida cotidiana, vemos o que já foi visto, vemos o que sabemos ver e prever.

Esse tempo primordial de indefinição, essa travessia pelo desconhecido é um dos mais saborosos momentos do labor da escrita. Esse é o momento divino em que tudo pode ainda ser. Uma das condições para ser escritor não é exatamente uma capacidade técnica. Na verdade, é quase o oposto. É a habilidade de deixar de saber. Só esta consentida ignorância nos torna disponíveis para sermos ocupados por outros que, em silêncio, nos irão ditar a história.

A abdicação de antigas certezas implica um confronto com os nossos medos mais antigos e profundos. A nossa consciência é sedimentada pela acumulação de convicções. Não podia ser de outro modo: temos que estar certos de que o que aprendemos é uma ferramenta segura para um mundo inseguro. Mas faz falta reconhecer o quanto nos tem valido a aceitação tranquila da incerteza. O mundo parece ser feito de regras. Tudo indica que essas regras foram testadas e comprovadas como imutáveis e

universais. Mas o mundo é feito também de uma parcela de caos, de contingência e de acaso. Ensinaram-nos a ter medo desse caos. Disseram-nos que esse caos era uma morada dos demônios.

O mesmo temor nos separa do ato de sonhar. Os nossos sonhos, esse território que não comandamos, são sujeitos a uma releitura controlada quando deles nos lembramos. Os sonhos são uma janela aberta para esse universo de ausência de ordem e de sentido. Devíamos estar mais disponíveis a entender nos sonhos não o que eles dizem, mas a impossibilidade de se dizer, no nosso idioma, aquilo que pertence a uma outra racionalidade.

O que eu gostaria de responder aos que me perguntam sobre a escrita era o seguinte: escrever não é uma atividade. É um não fazer. A escrita não começa com uma palavra, com uma ideia. Ela não começa. Ela já estava lá, esperando apenas ter ocasião. Talvez o escritor use a escrita para saber o que quer dizer. Talvez ele escreva para inventar um outro que o escute. Era isto o que queria responder aos que me perguntam sobre as atribulações da escrita.

Na verdade, estas questões não se colocam apenas para os escritores. Todos nós inventamos histórias, todos partilhamos um universo de fantasias que escapa ao que é certo e explicável. Todos dialogamos com vozes que não sabíamos que existiam dentro de nós. A abertura para lógicas que não dominamos seria um modo de sermos mais felizes num mundo que é diverso, complexo e plural.

Em vez dessa relação tranquila com a incerteza, nós aprendemos que o único território seguro é o que dominamos do ponto de vista racional. A curiosidade de conhecer foi substituída pela necessidade de reconhecer. A gratificação da surpresa foi substituída pelo conforto da confirmação.

É ainda dominante a crença de que todos os escritores agem segundo um plano e que os livros foram completamente pensados antes de serem escritos. A escrita seria, assim, apenas a consumação de um projeto previamente arquitetado. A mão seria a escrava desse único patrão que é o cérebro. E o cérebro seria a mais sofisticada das máquinas. A ideia de certeza tem, afinal, a ver com uma visão mecanicista que se tornou dominante em quase todas as culturas.

Felizmente, as coisas não acontecem assim. Não acontecem nem com os escritores, nem com ninguém. Ninguém funciona

neste esquema, nesta engrenagem. O modo como imaginamos uma história e o modo como nos imaginamos na história não se compadecem com uma explicação simplista. Precisamos, contudo, acreditar que tudo tem um propósito claro e uma missão perceptível. Precisamos do conforto das certezas. Carecemos de um chão para existir e de uma estrada para sonhar. Vivemos sufocados pelo receio da dubiedade e da contingência. As novas ideias que temos não são, na maior parte dos casos, nem novas nem nossas. São conceitos criados e testados por outros, em outros tempos. Eis o que nos disseram: desconfia do que não pode ser traduzido em razão. Perante esse desconhecido há que erguer uma fortaleza. E há que convocar vigilantes que mantenham distantes esses focos de incerteza.

O que se passa na narrativa literária acontece na narrativa científica. Espera-se da ciência a confirmação de um cosmos ordenado e possível de ser controlado. Sabemos que, no fundo, essa ideia corresponde a uma ficção. Mas preferimos essa mentira, porque ela reitera a ideia de que somos o centro do Universo. Foi por isso que os resultados do mapeamento genético provocaram uma espécie de desilusão perante expectativas geradas por uma imprensa que precisa anunciar milagres (desde que cientificamente "caucionados"). Criou-se a ideia de que os geneticistas encontrariam no mapeamento genético a solução para a doença. Estávamos na véspera da fórmula da eternidade. Essa esperança servia bem às forças do mercado. Mas não podia senão ser uma aposta efêmera e ilusória. Afinal, depois de tantos anos e tanto investimento há ainda algo de contingente que nos escapa. Essas vicissitudes são as conexões aleatórias, os diálogos entre os componentes vitais, os genes, as proteínas, as células e o meio ambiente. Na narrativa científica como na escrita literária há, de fato, algo em comum: ambos tocam algo que ainda não tem nome, algo que se oculta, fugaz e fugidio, num território de enigma e mistério.

A família, a tradição e a escola ensinaram-nos a olhar com desconfiança a incerteza. A incerteza é tida como um falha no conhecimento. É uma carência geradora de medo. Esse medo é o que move a construção das fábulas que, em todas as infâncias de

todas as culturas, apresentam a floresta como um lugar assombrado. Há que ter medo de um lugar que não se abre à luz que nele projetamos. Esse medo antigo dos habitantes sombrios da floresta é apenas uma metáfora do temor que mantemos dos territórios de que não somos proprietários, das sombras em que não podemos mandar.

Precisamos de uma reviravolta na narrativa da nossa própria espécie. O que nos relatam do nosso passado glorifica apenas os grandes feitos e as históricas conquistas. Na verdade, a humanidade sobreviveu porque sabia do valor da certeza mas, ao mesmo tempo, foi capaz de questionar as suas próprias convicções. Os tempos mais obscuros foram, afinal, aqueles em que reinaram as mais firmes crenças. Essas crenças eram tão mais dominadoras quanto maior era o medo da mudança. Na maior parte do tempo, estivemos perdidos, em viagens entre convicções e crenças.

Hoje quer-se celebrar a certeza como expressão de um mundo homogeneizado pelo mercado. Sentimo-nos no fim do mundo onde não há rede de internet. Mesmo que, para mais de sessenta por cento da humanidade, esse acesso seja apenas uma miragem. Pertencemos a uma rede, o que quer dizer que partilhamos de um mesmo solo, de uma mesma identidade.

Se há razão para temer as incertezas, haverá outras tantas razões para temer a certeza. Porque, afinal, a certeza pode excluir, pode afastar-nos da complexidade e diversidade do mundo, pode criar uma falsa ideia de segurança e de superioridade racional e moral. Se os radicais religiosos (e outros fundamentalistas) tivessem menos certezas viveríamos, com certeza, num mundo mais seguro e mais feliz.

De regresso ao início, a criação da narrativa literária é algo que só se faz não sabendo fazer. Esse gosto por uma certa ignorância faz parte da minha condição de escritor. Sabemos da Lua pelo luar. Mas o que mais me seduz no astro vizinho é o seu inexpugnável lado oculto, esse que não somos capazes de vislumbrar senão pelo artifício do sonho.

Amo a incerteza como amo a certeza. Mas talvez seja hoje necessário fazer um elogio faccioso a favor do que é incerto. Ao fim e ao cabo, a incerteza é um abraço que damos ao futuro. A incerteza é uma ponte entre o que somos e os outros que seremos.

FRANCIS ALŸS

1959, Antuérpia, Bélgica. Vive na Cidade do México, México

Estudou engenharia no Institut d'Architecture de Tournai, Bélgica, e história da arquitetura no Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IAUV), Itália. Em 1986, viajou para a Cidade do México, para trabalhar em projetos de reconstrução após o terremoto que atingira a cidade no ano anterior. Em 1989, fixou residência na capital mexicana, onde vive e trabalha a partir de então. A obra de Francis Alÿs compõe-se de registros, em vídeos e fotografias, de ações propostas ou praticadas pelo artista, assim como de desenhos e pinturas criados durante o processo de concepção dos projetos. Frequentemente provocando uma sensação de absurdo ou insensatez, seus trabalhos investigam criticamente, com ironia e humor, situações políticas, sociais e econômicas na vida contemporânea e no sistema da arte. Desde a década de 1990, tem realizado exposições individuais e coletivas em diversos países – entre elas destacam-se as 24ª, 26ª e 29ª Bienais de São Paulo e a retrospectiva **Francis Alÿs: A Story of Deception** [Francis Alÿs: uma história do engano], organizada em 2010 pela Tate Modern, Londres, em associação com o WIELS Contemporary Art Centre, Bruxelas, e o Museum of Modern Art (MOMA), Nova York.

“Minha própria reação ao lugar [onde eu chego para realizar um projeto] é em si subjetiva: é meio que uma dança entre preocupações ou obsessões que carrego comigo até lá e o encontro delas com aquele lugar, esse choque que por fim levará a uma reação concreta, um trabalho, ou nada. E nunca se trata do lugar... é mais porque as minhas preocupações, naquela altura, por acaso coincidem com as preocupações do lugar num certo momento de sua história.

[...] Essa coincidência entre a narrativa habitual e a nova situação desencadeia uma série de conexões mentais que finalmente se materializam na proposta concreta de um projeto físico. Esse encontro fortuito entre uma pessoa, um lugar e um momento normalmente detona uma aceleração intelectual que ao mesmo tempo faz com que você revise seu próprio discurso.”

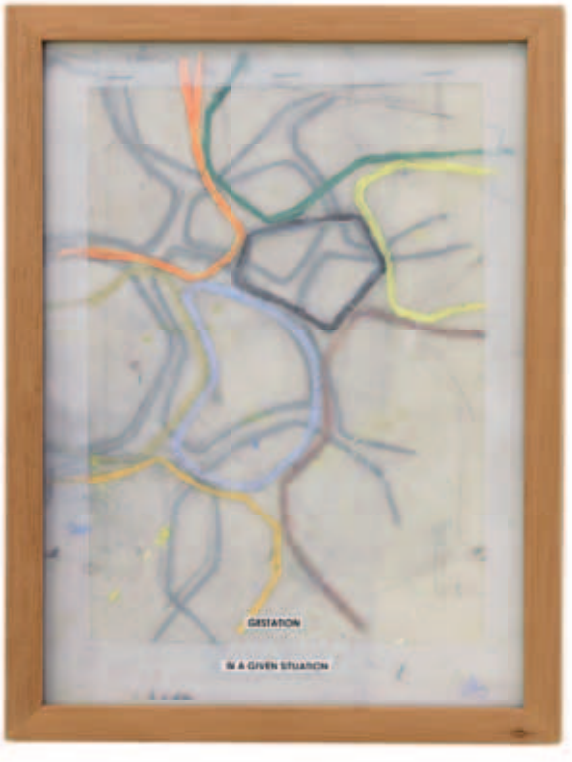
Francis Alÿs, in Mark Godfrey, Klaus Biesenbach e Kerryn Greenberg (eds.), **Francis Alÿs: A Story of Deception.** Londres: Tate Publishing, 2010, p.35.

Deslocamentos como prática artística

Ao se mudar para a Cidade do México, Francis Alÿs entrou em contato com a realidade de uma megalópole em reconstrução, no contexto econômico e social específico da América Latina. O olhar e a consciência de ser estrangeiro o situavam em uma posição distanciada e crítica, ao mesmo tempo tomada de empatia por aquele novo mundo. As contradições entre a urgência e os limites da modernização latino-americana, visíveis na vida cotidiana da cidade – dos edifícios em ruínas aos moradores de rua –, foram desde cedo objeto de reflexão para o artista. Suas primeiras ações artísticas se caracterizavam por gestos simples, de escala individual, carregados de significados ligados à história dos lugares onde eram praticados.

A partir de meados dos anos 1990, Alÿs começou a participar do circuito artístico global, integrando bienais e exposições em diferentes regiões do mundo. Essa experiência colocou o artista diante de novos problemas, como a contradição entre a ideia de um mundo globalizado e o forte controle exercido por governos no deslocamento dos indivíduos. Questões relacionadas com as fronteiras internacionais, as tensões locais entre países vizinhos e a própria condição contemporânea de *artista-viajante* surgiram em seus projetos mediante estratégias que sugerem o desafio a padrões de mapeamento e de controle da experiência dos indivíduos.

In a Given Situation, 2010. Óleo, lápis e texto sobre papel vegetal



Processos de criação de imagens

Desenhos e pinturas que o artista jamais deixou de produzir ao longo de sua trajetória são ferramentas estruturantes de todos os seus projetos, seja como forma de organização de ideias e materiais, seja como projeção das ações que serão realizadas. Não se trata, porém, de documentação. Os desenhos e as pinturas são parte do processo e, em muitos casos, alcançam autonomia como obras individuais. Além disso, possibilitam ao artista manter uma conexão de outra natureza com seus projetos, por meio de um trabalho manual que reconfigura, reimagina e reinventa em outra linguagem as ações realizadas.[1]

É o que se observa no trabalho *In a Given Situation* [Numa dada situação]. Entre os anos de 2000 e 2010, Alÿs registrou em

1 Com a renda obtida na venda de seus desenhos e pinturas, Alÿs financia seus projetos de ações e vídeos, garantindo maior autonomia para realizá-los ou abandoná-los de acordo com seus interesses

filmes sua perseguição a tornados que se formavam nos planaltos ao sul da Cidade do México.[2] Durante as filmagens, o artista anotava palavras que lhe ocorriam. Ao final do processo, ele tinha reunido mais de quinze horas de material gravado, sem ter uma narrativa linear que pudesse orientá-lo na montagem do filme. Ao deparar com as necessidades do projeto, ele então recorreu às palavras anotadas nos cadernos, afixando-as nas paredes de seu estúdio e depois agrupando-as. As palavras deram origem a linhas, as linhas criaram formas e espaços que aos poucos foram coloridos pelo artista, gerando novas formas, figuras autônomas que passaram a compor o trabalho *In a Given Situation* e o auxiliaram no processo de edição do filme *Tornado*, 2000-2010.

2 A inspiração para a ação surgiu da lenda de que os Tehuelches, povo indígena da região da Patagônia, caçavam perseguindo suas presas até a exaustão.

When Faith Moves Mountains, 2002. Vídeo e documentação fotográfica de ação em Lima, Peru



Testemunha de micronarrativas inventadas

Essas imagens e seu modo de construção também remetem ao processo de criação do artista no momento da execução das ações que concebe. Alÿs procura se colocar como uma espécie de testemunha da situação que criou. Embora haja um planejamento anterior, seus movimentos ocorrem como reação aos acontecimentos, muitos deles inesperados, na medida em que se desdobram espontaneamente. Desse modo, tenta tirar o maior proveito de cada acaso ou acidente, incorporando-os ao resultado final do projeto.

As ações que Alÿs realiza frequentemente chamam a refletir sobre o lugar que ocupamos no mundo, confrontando-nos com situações políticas, sociais e econômicas prementes na vida contemporânea, por meio de estratégias poéticas alegóricas. Ele utiliza a sensação de absurdo ou insensatez que muitas dessas situações provocam ao serem observadas distantes de seu contexto original, convidando a olhar para questões específicas de um modo diferente.

Alegoria é tanto uma figura de linguagem quanto um método de interpretação que remete a um significado para além do sentido literal de uma expressão ou imagem.

Em um de seus projetos mais complexos, *When Faith Moves Mountains* [Quando a fé move montanhas], 2002, realizado em Lima, Peru, o artista mobilizou um grupo de quinhentos voluntários para uma ação coordenada com o objetivo de deslocar uma duna de areia a dez centímetros de sua posição original. Formando uma grande linha ao pé da duna, os voluntários,

munidos de pás, cavavam um pequeno punhado de areia e o jogavam para a frente, repetindo esse movimento até chegarem ao topo da duna, em uma ação que durou pouco mais de trinta minutos. A referência do projeto à *land art* é reelaborada com a introdução da reflexão social. A ideia de máximo esforço, mínimo resultado, inversão retórica do princípio moderno de eficiência, comentava a instabilidade política e econômica do Peru nos anos que se seguiram à queda de Alberto Fujimori.[3] Essa é uma reflexão sobre a fé na ação, que, em uma mobilização coletiva, leva a pensar se os resultados alcançados são de fato o mais importante. Nesse projeto, é possível notar ainda como a relação entre estética e política se encontra nas escolhas do artista, desde os materiais[4] que utiliza ao tipo de ação que concebe e a narrativa que se constrói com base nela.

Com sua dimensão épica de esforço coletivo e fazendo apelo ao provérbio "a fé move montanhas", Alÿs acreditava que a obra poderia ter o potencial de se tornar uma espécie de fábula ou mito urbano, recriado a cada vez que a história do deslocamento da duna fosse contada e transformada pelas pessoas.

Jogos infantis

Outro aspecto importante na obra de Francis Alÿs é seu interesse pelo universo infantil. Muitas de suas pinturas e desenhos remetem a um imaginário de ilustrações de fábulas e de livros infantis, assim como alguns títulos e textos que se encontram em seus projetos utilizam lógica semelhante à de jogos e brincadeiras. Em alguns casos, o artista convida crianças a participar de projetos, como em *Children's Games* [Jogos infantis], trabalho que vem sendo realizado desde 1999.

A série de filmes que constitui essa obra é um registro, em diferentes contextos e em diferentes regiões do mundo, de crianças participando de jogos e brincadeiras: bola de gude, elástico, castelo de areia, perseguições de bangue-bangue. A inteligência do artista, ao criar narrativas que cruzam a lógica das brincadeiras e o contexto no qual elas acontecem, imprime uma dimensão política inesperada à obra. No filme número 4, duas meninas brincam de elástico,[5] usando também uma cadeira. Elas fazem e

Surgida no final dos anos 1960, a **land art** caracteriza-se por intervenções de grande escala feitas na natureza, nas quais os próprios elementos da paisagem do local são a matéria de trabalho do artista.

3 Alberto Fujimori (1938-) ocupou a presidência do Peru entre 1990 e 2000. Dois anos depois de sua eleição como presidente, dissolveu o Congresso e outras instituições democráticas com apoio das Forças Armadas, instaurando um regime autoritário no país. Acusado de enriquecimento ilícito, genocídio e violação dos direitos humanos em ações que ordenou, Fujimori renunciou à presidência em 2000. Após sua renúncia, Valentín Paniagua Corazao (1936-2006), então presidente do Congresso, assumiu a presidência do governo transitório até 2001 e nomeou um novo governo integrado por opositores a Fujimori.

4 Nos arredores de Lima, as pás são um instrumento utilizado na construção de assentamentos de comunidades de migrantes que viajam para a capital peruana em busca de melhores condições de vida.

5 Brincadeira na qual se estica um elástico ao redor das pernas de duas crianças (ou duas cadeiras), uma em cada ponta, formando um retângulo de dois ou três metros. Outra criança, posicionada do lado de fora, deve pular para o interior do retângulo formado pelo elástico. Os pulos são alternados de acordo com uma sequência em que o elástico sobe, desce e se cruza. Geralmente, uma canção ou as sílabas de uma palavra marcam os movimentos de quem pula. A cada sequência completada, aumenta-se a altura do elástico.

desfazem os nós com os pés, pulam para dentro e para fora das linhas-fronteiras elásticas. Esse gesto corriqueiro de atravessar fronteiras assume outra dimensão quando se descobre que a brincadeira acontece em Paris, onde as tensões (ou nós simbólicos) entre a Europa e a África envolvendo imigrações ilegais têm sido uma questão política importante na última década.

O filme número 2 mostra crianças jogando pedras em direção ao mar, na região de Tânger, Marrocos. As pedras ricocheteiam na água e parecem querer avançar até chegar ao outro lado, mas perdem força e afundam. Sem atentar à legenda no início do filme, não se sabe de imediato se as crianças estão na Espanha ou no Marrocos, nem qual é seu país de origem. Apenas é possível ver que são crianças brincando, que emprestam à realidade a fantasia e os limites elásticos de seu mundo, mundo ao qual Francis Alÿs também procura se conectar. **TG**

Referências bibliográficas

ALŸS, Francis. *In a Given Situation = numa dada situação*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

FERGUSON, Bruce W. "Restless Production". In: ALŸS, Francis. *Walks / Paseos*. Cidade do México: Museo de Arte Moderno, 1997. (catálogo de exposição)

GODFREY, Mark, BIESENBACH, Klaus e GREENBERG, Kerryn (eds.). *Francis Alÿs: A Story of Deception*. Londres: Tate Publishing, 2010. (catálogo de exposição)

SITE DO ARTISTA. Disponível em francisalys.com. Acesso em jan. 2016.

Children's Games, 1999 (série em curso). Imagem de estudo para a série



Children's Game #10 – Papalote (Balkh, Afghanistan), 2011. Frame de vídeo



HELEN SEBIDI

1943, Marapyane, África do Sul. Vive em Joanesburgo, África do Sul.

Helen Sebidi (Mmakgabo Mmapula Helen Sebidi) iniciou sua formação artística por meio do contato familiar com práticas tradicionais de artesanato e fez parte de ateliês e cursos de formação durante 25 anos, frequentando espaços de encontro e fomento das artes em Joanesburgo entre as décadas de 1970 e 80. A obra de Sebidi reafirma constantemente seu forte compromisso espiritual e social com o fazer artístico. A artista é autora de inúmeras pinturas e colagens que apresentam as complexas relações encontradas nas grandes cidades sul-africanas, que durante décadas estiveram sob o regime do **apartheid**. Sua vida e obra têm sido foco de investigação para artistas e pesquisadores, com destaque para sua participação na série **21 Icons** [21 ícones], que registra e homenageia o trabalho de profissionais sul-africanos de destaque em diversas áreas. Nas últimas décadas, Sebidi vem recebendo incentivos, prêmios e bolsas de pesquisa por sua dedicação à manutenção de uma obra em que a tradição e a contemporaneidade são indissociáveis.

“Pessoas que vivem em grandes cidades não têm uma vida melhor do que aquelas que vivem nas pequenas. Elas estão perdidas; não conhecem a si mesmas… em cidades pequenas as pessoas não são gananciosas. Ajudam umas às outras a viver.
[…] Em nossa cultura, não dizemos as coisas diretamente – se você tem uma vida difícil, não falamos que ela é ruim… falamos que ‘você está lutando com um animal, e se agarrar a língua dele dará tudo certo’.
[…] As pessoas em minha pintura não podem aproveitar o que têm enquanto outras pessoas estão sofrendo.”

Helen Sebidi, in John Peffer (org.), **Art and the End of Apartheid.** Mineápolis / Londres: University of Minnesotta Press, 2009, pp.67-68.

Don’t Let It Go, 1991. Serigrafia sobre papel



Fazer arte como necessidade cotidiana

A formação artística de Helen Sebidi aconteceu por meio de processos pedagógicos informais, formais e não formais diversos. Nascida na zona rural, ela aprendeu com a avó as técnicas tradicionais e artesanais de pintura em parede e cerâmica.[1] Trabalhando como auxiliar doméstica durante todo o dia, Sebidi cultivava o hábito de acordar diariamente às três horas da madrugada para se dedicar ao exercício da arte até o amanhecer. Naquela época, ainda não existia para Sebidi um entendimento de que seus trabalhos artísticos poderiam vir a ser uma forma remunerada de ocupação. A prática era um exercício de fortalecimento espiritual diante das tensões vivenciadas na cidade grande, uma forma de recuperar as paisagens de sua terra natal por meio da criação de imagens.

Incentivada por uma artista alemã expatriada que vivia em Joanesburgo, Sebidi começou a pintar em telas, utilizando cavalete. A vontade de estudar arte cresceu quando, ao procurar galerias e instituições culturais para mostrar seu trabalho, se deparou mais uma vez com as barreiras impostas à sua condição social: negra, mulher, sem acesso à educação básica desde que abandonara os estudos para trabalhar. Mesmo assim, continuou buscando espaços onde pudesse conversar sobre sua produção, até que encontrou a Dorkay House,[2] local acessível e democrático que reunia diversos artistas que desejavam interlocução e conhecimento. Só então ela passou a ter aulas de composição e técnica sob a orientação de artistas contemporâneos em seus ateliês. Um desses artistas foi John Keonakeefe Mohl (1903-1985), que Sebidi conheceu em 1971 e com quem começou a frequentar aulas aos domingos durante cinco anos, no White Studio (criado por ele em Sophiatown, bairro de Joanesburgo). Mohl também lhe apresentou as exposições da Artists Under the Sun (ONG criada em 1960) que aconteciam no parque Zoo Lake, em Joanesburgo, única área onde as leis de segregação não se aplicavam – ali, negros e brancos podiam usar o espaço conjuntamente, em uma época na qual isso era impossível.

Educação formal: processos que acontecem em escolas e universidades orientadas por um currículo nacional. Educação não formal: processos pedagógicos que ocorrem em atividades realizadas em instituições culturais e organizações não governamentais cujos compromissos pedagógicos são orientados pelo plano de ação institucional. Educação informal: aprendizados que acontecem em ambientes não institucionais, como a casa, comunidades locais, religiosas e outras.

1 Helen Sebidi abandonou a educação formal ainda na infância por causa de seus problemas de visão e da necessidade de trabalhar para colaborar com sua família. Ela mudou-se para Joanesburgo aos dezesseis anos de idade, com o desejo de estudar para tornar-se enfermeira e continuar "servindo com seu trabalho a quem estivesse por perto", intenção compartilhada pela artista e sua mãe.

2 Na década de 1950, a implementação de leis que recrudesciam o regime do **apartheid** na África do Sul atingiu todas as dimensões da vida da população negra, incluindo a cultura. Músicos sofreram restrições para as gravações feitas pela companhia pública de radiodifusão (South African Broadcasting Corporation) e procuraram espaços alternativos para se reunir, criar e divulgar seu trabalho. Assim surgiu, em 1952, a Union of South African Artists, posteriormente denominada Union Artists, cujo objetivo era proteger os artistas negros da exploração. A Union of South African Artists tinha como sede o edifício de uma antiga fábrica de roupas, a Dorkay House, na periferia de Joanesburgo, e organizava espetáculos teatrais e musicais, além de oferecer cursos e salas para ensaios, tornando esse espaço um importante centro de criação cultural.

A emancipação pela arte

A artista realizou sua primeira exposição individual na África do Sul em 1975, quando decidiu abandonar os empregos anteriores e viver da venda de suas obras. Em 1977, ela retornou à sua cidade natal, onde permaneceu até 1984. Nesse período, continuou fazendo seu trabalho de pintura e de peças com cenas rurais, que vendia uma vez por mês no mercado Artists Under the Sun.

Seu retorno a Joanesburgo foi motivado pela necessidade de ter acesso e comunicação com artistas contemporâneos atuantes na cidade grande. Aos 43 anos de idade, Sebidi participou pela primeira vez de um curso de arte de longa duração: o artista, educador e ativista Bill Ainslie (1934-1989) a convidou a ingressar na Thupelo Arts,[3] onde durante um ano ela tomou contato com a colagem e as técnicas de pintura abstrata, mas também com uma série de discussões políticas e sociais que causaram mudanças profundas em sua forma de vivenciar o mundo.

A possibilidade de aprender sobre novas linguagens (com base no exercício constante da pesquisa de técnicas e materiais, aliado ao convívio com artistas de diferentes repertórios e interesses), levaram Sebidi a criar pinturas cujas cenas refletem a tensão cotidiana das relações entre as pessoas que viviam na cidade e os dramas do *apartheid*. As imagens tornavam visíveis os sentimentos profundos de indignação e tristeza da artista, mulher negra que foi encarcerada diversas vezes durante sua juventude, por razões injustificadas.

Aos poucos, Sebidi tornou-se docente, orientando jovens e outros artistas em formação em organizações não governamentais, centros culturais e universidades. Sua obra passou a unir um forte sentido espiritual, calcado na tradição de suas raízes africanas, com o interesse em abordar a questão da mulher negra na sociedade sul-africana, como forma de resistência e de denúncia de dramas silenciados e ignorados, muitas vezes, devido à falta de narrativas dos próprios envolvidos.

3 Instituição fundada e dirigida por artistas em Joanesburgo em 1985 – e cuja sede foi transferida para a Cidade do Cabo no fim dos anos 1980 –, a Thupelo organiza regularmente workshops em diversas cidades da África do Sul, com participantes locais e internacionais, que buscam não apenas oferecer aos artistas espaços de criação, mas também promover a troca de ideias, experiências, técnicas e disciplinas. Site da instituição: www.thupelo.com. Acesso em fev. 2016.

Durante grande parte do século 20 (de 1948 a 1994), vigorou na África do Sul o **apartheid**, regime de segregação racial instaurado pelos sucessivos governos do Partido Nacional. Nesse regime, instituíram-se políticas que estabeleciam leis e direitos de proteção aos brancos e que oprimiam de forma violenta a maioria negra da população.

“Deveríamos todos estar na estrada... procurando... Não vou me acomodar até morrer.”

Helen Sebidi, in Juliette Leeb-Du Toit, TAXI-014: **Mmakgabo Mmapula Mmankgato Helen Sebidi**. Joanesburgo: David Krut Publishing, 2009.

“Começou [...] com os espíritos me perguntando sobre minha tradição e como nós, negros, rapidamente a desconsideramos. Isso me fez questionar minha identidade e minha contribuição para nossas tradições.”

Helen Sebidi, referência disponível em: materialeducativo.32bienal.org.br

Lágrimas da África

Em 1988, Sebidi recebeu uma bolsa de pesquisa da Fundação Fulbright, que lhe possibilitou conviver com artistas de todo o mundo durante o período em que viveu nos Estados Unidos. Ao retornar, envolveu-se em uma série de workshops em cidades próximas a Joanesburgo.

A dor diante de questões em torno do sentido da vida e da função de sua arte deu origem a uma de suas pinturas mais conhecidas, *Tears of Africa* [Lágrimas da África], 1987-1988. Essa é uma colagem de grandes proporções, feita com carvão e tinta, em que se podem observar centenas de pessoas com o corpo retorcido, que parecem lamentar em meio a expressões de tristeza e de dor. Os lamentos, diz a artista, apontam uma série de razões: a dureza das relações na vida da cidade grande e suas decepções, a degradação das estruturas familiares e as identidades despedaçadas pelo *apartheid*.

Para a artista, seus ancestrais a acompanharam durante todo o seu processo de criação, enquanto todos os seus fantasmas interiores e dores profundas deixaram de habitar seu corpo e entraram na pintura, causando alívio, resignação e conforto a seus sofrimentos num longo processo de cura que só pode acontecer através de seu convívio com a obra.

Tears of Africa, 1987-1988. Técnica mista, carvão e pastel sobre papel (detalhes)





Identidades rompidas

Na tradição africana, há um ditado que diz que "a mãe segura o lado afiado da faca", com o sentido de que a mãe deve criar e proteger os filhos, enquanto o pai deve se empenhar em cuidar dos animais e da riqueza, sem se preocupar com os momentos difíceis que possam acometer sua família, que é responsabilidade exclusiva da mulher.

Na obra *Mangwano Olshara Thipa Kabhaleng* [A mãe da criança segura o lado afiado da faca], 1988-1989 [p.20], o episódio central é mostrado na figura da mulher que possui espinhos na cabeça e segura uma corrente, que, de acordo com a artista, simboliza toda a cultura. A mulher parece pálida mas não é branca, e sim uma negra africana, o que dramatiza a experiência da situação pós-colonial da nação, que privilegia o homem branco.

Mangwano Olshara Thipa Kabhaleng, 1988-1989. Acrílica sobre tela



Um homem puxa uma ovelha pelo nariz, enquanto ao lado dele a mulher segura, junto ao peito, uma criança.

Aglomeração, rupturas e a presença de animais

Em diversas obras de Sebidi podemos visualizar faces fragmentadas de pessoas, com cores contrastantes. Esse é também o caso de *Don't Let It Go* [Não deixe que isso se vá], 1991, em que os corpos vivem uma situação de aglomeração, amontoados no espaço da imagem, tornando-se por vezes indecifráveis e indefiníveis, retratando a decadência e a sedução da vida urbana, bem como a superlotação causada pelos processos de desenraizamento e migração dos negros sul-africanos, que se mudam do campo para a cidade em busca de trabalho e melhores oportunidades. Assim, Sebidi diz enfatizar em suas obras as consequências da má distribuição de terras, enquanto a vida idílica da zona rural é substituída por violência, caos e ruptura, por meio do controle exercido pelas leis de ocupação e uso da terra determinadas pelo *apartheid*.

A cisão e a fusão dos corpos, aliadas à presença de animais em meio às pessoas, evocam, de acordo com a artista, o trânsito entre o rural e o urbano, o tradicional e o moderno, o feminino e o masculino, a natureza e a cultura. Dualidades que se encontram nas escolhas que constituem a vida. **VP**

Referências bibliográficas

PEFFER, John. *Art and the End of Apartheid*. Mineápolis / Londres: University of Minnesota Press, 2009.

TOIT, Juliette Leeb-Du. TAXI-014 *Mmakgabo Mmapula Mmankgato Helen Sebidi*. Joanesburgo: David Krut Publishing, 2009.

LAIS MYRRHA

1974, Belo Horizonte, Brasil. Vive em São Paulo e em Belo Horizonte.

Lais Myrrha é graduada em artes plásticas pela Escola Guignard, da Universidade Estadual de Minas Gerais. Em 2007, defendeu a dissertação de mestrado **Sobre as possibilidades da impermanência**, em que discute as relações entre a fotografia e os monumentos, abordando a memória associada a imagens e a objetos. Explorando diferentes possibilidades críticas presentes em operações de deslocamento e desestabilização de significados e narrativas convencionais, Lais Myrrha investiga em seus trabalhos instrumentos, saberes e histórias que constroem nossa experiência do mundo e do lugar que nele ocupamos. Desde o início dos anos 2000, tem participado regularmente de exposições e programas de incentivo à produção artística contemporânea. Atualmente, desenvolve pesquisa de doutorado na Universidade Federal de Minas Gerais.

“Me interesso por muitas disciplinas – história, geopolítica, cartografia, geologia, antropologia, astronomia, comunicação social etc. – e isso é muito claro nos meus trabalhos. Mas penso que, mais do que me valer de métodos de pesquisa provenientes dessas disciplinas, uso alguns de seus elementos para construir situações e formas poéticas dedicadas ao pensamento. Estas formas/situações acabam por colocar em questão as convenções e os parâmetros que essas mesmas disciplinas ajudaram a criar e estabelecer, abrem a possibilidade de fazermos perguntas, duvidarmos e, sobretudo, ajuda-nos a lembrar que convenções e parâmetros não são inocentes, tampouco permanentes.”

Lais Myrrha, in Tumelo Mosaka e Irene Small, **Blind Field.** Campaign: Krannert Art Museum, 2013, p.120.

Primeiro plano: **Em memória ao silêncio do arquiteto**, 2014. Nomes dos 117 trabalhadores mortos ou desaparecidos em 4 de fevereiro, 1971. Fundo: **Estado transitivo #2**, 2014. Pôsteres, texto e matriz de impressão do pôster. Vista da exposição **Projeto Gameleira 1971**, no espaço Pivô, São Paulo (2014)



Zonas de impermanência

Em seus trabalhos, Lais Myrrha investiga instrumentos e saberes que constroem a experiência do mundo e do lugar que nele ocupamos. Dicionários, mapas, bandeiras, hinos, jornais e telejornais são alguns dos objetos de interferências e deslocamentos realizados pela artista, que procura abrir brechas para que se possam identificar alguns pontos cegos nos discursos presentes nessas formas de representação e de comunicação.[1]

Para a artista, um dos aspectos mais interessantes da arte é a possibilidade de se lançar em zonas de incerteza ou de instabilidade, em situações nas quais aquilo que é familiar torna-se de repente estranho, nas quais a lógica convencional de se perceberem as coisas falha, apesar de ainda parecer aplicável. Valendo-se dessa potência, Myrrha pesquisa múltiplas formas de falência e impermanência não apenas de imagens, objetos ou edifícios, mas fundamentalmente das representações, convenções e culturas que os engendram e os circunscrevem.

Concreto e abstrato

Um fator importante dos processos de criação da artista é a escolha e o uso preciso dos materiais, o que revela sua atenção à capacidade de significar, de funcionar de modo simbólico e condensar narrativas. Obras como *Dicionário do impossível,* 2005, e *Pódio para ninguém,* 2010, são exemplos desse cuidado.

Em *Dicionário do impossível*, a artista extraiu de um dicionário comum da língua portuguesa verbetes ou expressões iniciados pelo prefixo *in/im*, cujo significado apontava a negação de uma palavra, remetendo à existência de algo impossível. Eram termos como *indefectível*, *imóvel*, *imparcial*, *incessante*, *incólume*, *independente*, *infindável*, *infinito*, *intacto*, que representam conceitos e ideias cuja existência ocorre em um plano abstrato. São, por isso, noções incapazes de assumir uma forma concreta, para as quais qualquer tipo de representação será provavelmente falha e incompleta. No entanto, em seu uso cotidiano, essas palavras assumem significados que muitas vezes não contemplam a instabilidade que sugerem. As peças/páginas do dicionário são feitas de pedras de mármore, nas quais os verbetes são inscritos

[1] Em alguns trabalhos, esses deslocamentos envolvem procedimentos simples, como sobreposições ou apagamentos, que acabam por evidenciar aspectos naturalizados – os pontos cegos – de nossa relação com imagens, símbolos e objetos. É o caso de **Bestiário**, 2005, que se apropria de trechos de edições do telejornal Jornal Nacional, da Rede Globo. O endereço deste e de outros vídeos da artista estão disponíveis em materialeducativo.32bienal.org.br.

Bestiário, 2005. Frame de vídeo composto com sete edições do Jornal Nacional sobrepostas

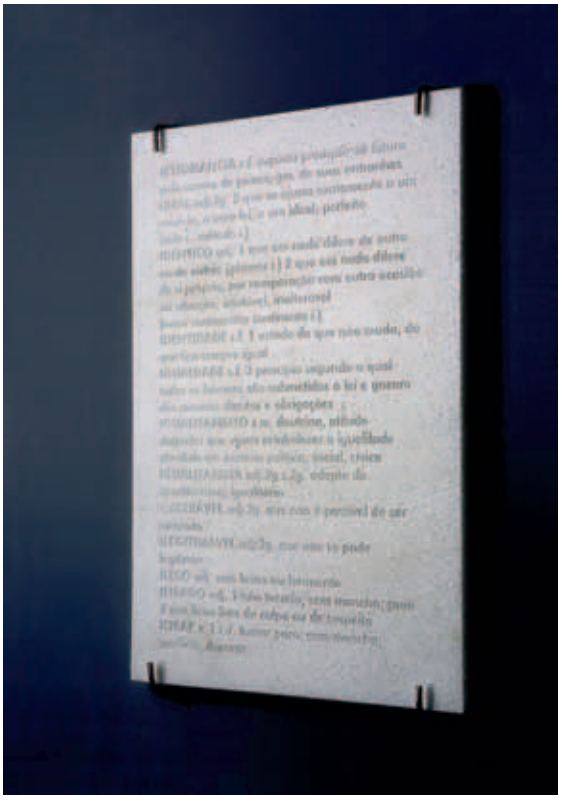


como se fossem epitáfios de lápides de cemitério. O procedimento de Myrrha parece chamar a atenção para a necessidade humana de estabelecer e transformar noções abstratas (com base em convenções sociais e, portanto, mutáveis e incertas) em verdades sólidas como a pedra.[2]

A obra *Pódio para ninguém* é composta de 1500 quilos de pó de cimento prensado no formato tradicional de um pódio de competições esportivas. Ao ser retirado o molde utilizado no processo de compactação, parte da estrutura se desmancha até alcançar um ponto de estabilidade, que tende a se manter com a absorção da umidade ambiente, em um lento processo de solidificação. Sua materialidade, ao mesmo tempo pesada e frágil, composta de uma substância utilizada na construção civil para a produção de concreto, parece conter a reflexão sobre os valores implícitos em qualquer situação de competição, que remete às ideias de treino, desempenho, mérito e na qual há um vencedor. A obra também faz referência a um aspecto da história contemporânea do Brasil. Trata-se da importância do cimento para a arquitetura moderna brasileira e o projeto desenvolvimentista ao qual ela esteve ligada. A ideia de uma estrutura ao mesmo tempo sólida e frágil evocada pelo trabalho pode levar ao questionamento sobre a sustentabilidade dos ciclos de desenvolvimento econômico do país ao longo dos séculos 20 e 21 e se alguém saiu ou sairá vencedor desse processo.

2 Do ponto de vista da resistência física, o mármore é uma pedra frágil, o que sugere uma vez mais a instabilidade dos significados inscritos em **Dicionário do impossível**.

Dicionário do impossível, 2005. Jato de areia sobre placas de mármore e tinta látex



Narrativas à margem

A incerteza sobre quem são os vencedores na história recai sobre uma investigação em torno dos vencidos[3] e das histórias que ficam à margem das narrativas oficiais, tema proposto pela artista em *Projeto Gameleira 1971*. A mostra individual de Myrrha que levava esse título ocorreu em 2014, em São Paulo, no Pivô, espaço dedicado a exposições de arte contemporânea localizado na antiga sobreloja do edifício Copan, projetado por Oscar Niemeyer (1907-2012) – principal arquiteto ligado ao projeto moderno brasileiro. Atenta às implicações simbólicas do espaço onde expunha, a artista propôs trabalhar a história de um dos maiores acidentes da construção civil brasileira, ocorrido em

3 A relação entre vencedores e vencidos na história é trabalhada pelo filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940) em **Teses sobre o conceito de história**, escrito em 1940. Referência importante para Lais Myrrha, Benjamin propõe pensar a história sob a perspectiva dos vencidos, como forma de escapar à lógica historiográfica tradicional da sucessão de grandes acontecimentos políticos, econômicos e militares, protagonizados por grandes personalidades e que sustentam ideologicamente as posições das classes dominantes.

“As referências mais diretas à arquitetura moderna brasileira foram aparecendo muito lentamente no meu trabalho, nunca constituíram um ponto de partida. Claro que podemos associar, metaforicamente, alguns trabalhos meus a essa questão, mas em sua grande maioria vieram de pesquisas sobre as múltiplas formas de falência e sobre a ideia de impermanência. Não apenas das coisas, de sua fisicalidade, mas das representações, das convenções e culturas que engendram ou circunscrevem tais coisas.”

Lais Myrrha, entrevista aos participantes do workshop do material educativo da 32ª Bienal, realizado em 2015.

“A história com h maiúsculo foi escrita sobretudo pelos vencedores, pelas culturas e civilizações hegemônicas e isso tem um peso enorme. Quando digo que ‘sou pela história dos vencidos’ é uma questão de dar voz a quem usualmente não tem, é abrir espaço num discurso que, em geral, fala **sobre** o outro pensando falar **pelo** ou, o que é pior, como o outro.”

Lais Myrrha, entrevista aos participantes do workshop do material educativo da 32ª Bienal, realizado em 2015.

Belo Horizonte, em 1971. Naquele ano, o então governador de Minas Gerais, Israel Pinheiro (1896-1973), planejava inaugurar em 31 de março,[4] no bairro da Gameleira, o Palácio da Indústria, grande centro de exposições e convenções voltadas à indústria, inspirado no Parque Ibirapuera, com projeto de Oscar Niemeyer e cálculos estruturais de Joaquim Cardoso (1897-1978). Entretanto, no dia 4 de fevereiro, parte da laje da construção cedeu e imediatamente 117 operários morreram ou desapareceram sob os escombros. Após o acidente, as autoridades responsáveis decidiram pelo abandono da construção, demolição total da edificação e remoção dos entulhos.

A obra *Projeto Gameleira* 1971 reconta a história desse acidente por meio de três trabalhos. O primeiro – *Geometria do acidente* – recria, na forma de uma maquete de grande escala, partes da configuração assumida pela construção após o desabamento. A artista utilizou como referência uma das poucas fotos remanescentes dos escombros, pois a documentação do projeto desapareceu. Nesse sentido, é como se Myrrha realizasse um projeto às avessas. Se a ideia de um projeto é conceber algo que poderá se concretizar no futuro, a artista dá forma material a um passado não concretizado e cujos rastros são mínimos.[5] Ao mesmo tempo, por se tratar de um projeto, a exposição também lança a suspeita de que situações semelhantes, vinculadas a condições estruturais do funcionamento da economia e da política brasileiras, talvez voltem a ocorrer.[6] *Em memória ao silêncio do arquiteto,* 2014, reúne os nomes dos 117 operários mortos ou desaparecidos no dia do acidente. Organizados em linhas, por ordem alfabética, em uma parede construída entre duas colunas do edifício Copan, a obra se apresenta como um memorial. Os tons de cinza (recorrentes na obra da artista) e a ausência de imagens de pessoas conferem ao espaço uma atmosfera antes de sobriedade que de dramaticidade. É um convite a refletir sobre o processo de (re)construção dessa memória e não de explorar ou denunciar vítimas e culpados. Em *Estado transitivo* #2, 2014, essa reflexão se desdobra em um questionamento dos limites da fotografia como representação e como narrativa. Nesse trabalho, a artista disponibiliza ao espectador um conjunto de cartazes

4 A data de 31 de março marcaria a celebração pelo governo militar dos sete anos do golpe de 1964, então chamado de Revolução Militar.

5 Pouco divulgado na imprensa da época e quase esquecido depois, o acidente pôde ser investigado pela artista principalmente por meio de relatos e de documentos de arquivo relacionados com o atendimento dos feridos.

6 Um trágico exemplo dessa suspeita ocorreu recentemente, em 5 de novembro de 2015, quando as barragens de Fundão e de Santarém, pertencentes à mineradora Samarco, romperam-se no distrito de Bento Rodrigues, entre as cidades de Mariana e Ouro Preto, em Minas Gerais. O vazamento de um enorme volume de lama com resíduos tóxicos, resultante do processo de mineração, destruiu cidades, causando a morte de pessoas e de animais, além de enormes danos ambientais e ao patrimônio cultural, como a morte do rio Doce e a poluição de uma grande faixa da costa litorânea brasileira.

que reproduz uma das fotografias do acidente e um texto de sua autoria.[7] Na parede, ao lado da pilha de cartazes, exibe a placa de ofsete utilizada para a reprodução. Com a ação do tempo sobre a placa, a imagem lentamente desaparecerá, restando apenas o texto. Ao se desvincular do texto que a ela conferia um significado para além do registro dos escombros de um edifício, a fotografia se tornará uma espécie de fantasma, uma presença ausente, apenas aludida no texto. Esse trabalho pode ser compreendido como metáfora do projeto, um monumento efêmero, que põe em xeque a própria ideia de monumento.

Projeto Gameleira 1971 convida a desfazer a amnésia social por meio de sugestões mais do que fazer a reconstituição objetiva do acidente. Trata-se de escavar a arqueologia de uma história não para recontá-la tal como ela foi, mas para recriá-la em uma nova narrativa espaço-temporal que também se tornará objeto de futuras arqueologias. **TG**

7 "A demolição total da imensa construção, talvez, não fosse a única solução, mas qual poderia ser mais adequada e eficiente em 1971? Era mais fácil remover os escombros de uma obra que utilizou aproximadamente 48 mil sacos de cimento, 6 mil metros cúbicos de concreto e 1 500 toneladas de ferro do rol dos fracassos do progresso e, por consequência, da biografia do arquiteto, do que destituí-lo da sua importância já histórica, que atrairia os olhos do mundo sobre o caso. Haveria gente além-fronteiras buscando entender as causas do acidente. Isso poderia conduzir a suspeitas sobre a conduta da construtora responsável pela construção, sobre os órgãos públicos designados para fiscalizar a obra até esbarrar no governador que, a qualquer custo, desejava, ainda que no apagar das luzes de sua gestão, inaugurar mais um grandioso projeto de Niemeyer, o Palácio das Indústrias. Era inconteste: precisavam de símbolos imaculados e suntuosos, não das cicatrizes que o pavilhão restaurado fatalmente estamparia. Foi então que tudo tornou a ser assim como era, expectativa e plano."

No processo de impressão ofsete (ou **offset**), as imagens são gravadas em placas de alumínio ou outro material e transferidas para um sistema de cilindros, de onde são impressas no papel.

Referências bibliográficas

MYRRHA, Lais. *Sobre as possibilidades da impermanência*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2007.

———. *Breve cronografia dos desmanches*. São Paulo: Farinha Produções, 2013.

———. *Zona de instabilidade*. Curadoria Júlia Rebouças. São Paulo: Caixa Cultural/Farinha Produções, 2013. (catálogo de exposição)

——— e PITTA, Matheus Rocha. "Interview". In: MOSAKA, Tumelo e SMALL, Irene. *Blind Field*. Champaign: Krannert Art Museum, 2013. (catálogo de exposição)