

Políticas do silêncio na arte contemporânea latino-americana

Thiago Grisolia Fernandes¹

177

1. Potência de não

Este artigo busca colocar em perspectiva a ideia, que encontra forte sustentação teórica em diversos autores europeus a partir da segunda metade do século XX (como Blanchot, Deleuze, Derrida e Agamben, cada um, evidentemente, com suas especificidades), de que haveria uma grande potência no não dito, e que os lugares de negatividade na enunciação dos discursos, o poético inclusive, como o silêncio, o branco da folha, a pausa, espécies de orifícios da linguagem, mereceriam uma atenção crítica por guardarem tal potência, funcionando mesmo como uma espécie de porvir da poesia, arautos e esperança para a reinvenção de outros mundos via linguagem – mundos que escapassem às escassas possibilidades filosóficas da representação.

¹ Thiago Grisolia Fernandes é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras (Ciência da Literatura) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e bolsista do CNPq. Concluiu em 2015 o mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes na Universidade Federal Fluminense.

Não seria, talvez, audacioso dizer que toda a reflexão de Giorgio Agamben é atravessada por essa espécie de mote, com que Peter Pál Pelbart (2014) intitulou um texto sobre a obra do filósofo italiano: “a potência de não” – o que está longe de querer dizer que sua obra se resume a isto, que sequer chega a formular-se como um conceito. Mas se, para o autor, a ideia de potência é fundamental, será no sentido de uma dupla potência, isto é, daquilo que se pode fazer e daquilo que se pode não fazer (em um pequeno ensaio do volume *Nudez*, “Sobre o que podemos não fazer”, Agamben (2015) elucida a sutil, porém fundamental, diferença entre “não poder fazer” e “poder não fazer”, ponto crítico da articulação entre a teoria da potência de Aristóteles e os modos de exercício de poder no mundo contemporâneo).

Será, contudo, em *Ideia da Prosa*, publicado originalmente em 1985, que o filósofo irá localizar mais explicitamente nos lugares de ausência de um texto a sua verdadeira potência: versura, cesura, *enjambement*, evocados ao longo do texto e compreendidos posteriormente como os “institutos poéticos”, isto é, como aquilo que instituiria o poema como tal, que o diferenciaria, em última instância, da prosa, promovem uma permanente “hesitação entre som e sentido”, retomando a clássica definição de Valéry, que caracterizaria essencialmente a poesia.

O *enjambement* exhibe uma não-coincidência e uma desconexão entre o elemento métrico e o elemento sintático, entre o ritmo sonoro e o sentido, como se, contrariamente a um preconceito muito generalizado, que vê nela o lugar de um encontro, de uma perfeita consonância entre som e sentido, a poesia vivesse, pelo contrário, apenas de sua íntima discórdia. (AGAMBEN, 1999, p. 32)

Foi a partir deste mote – “potência de não” –, porém recorrendo, além de Agamben, a uma série de outros autores, que formulei a ideia de “desescrita”, uma tentativa de localizar o avesso da escritura positiva do texto poético e buscar sua potência silenciosa. Assim defini a ideia de “desescrita”:

Porquanto se constitua efetivamente como escrita, e a despeito de ser “a presença global de um texto definitivo”, quero permitir-me pensar a escrita do poeta, aqui, em termos de uma desescrita. Não do que poderia ser pensado como uma “não-escrita”, porque não queremos falar em negação, e, nesse caso, incorreríamos no equívoco de acreditar que há falta na ausência, que há déficit no silêncio que perscrutamos. Interessa-nos

pensar, melhor, no que fosse talvez o avesso da escrita, pois trata-se mesmo de um reviramento: ora, é só a partir do texto, é apenas desde “a presença global de um texto definitivo”, que podemos deflagrar, nele, seu silêncio – não tanto desdobrando-o, revirando-o ao avesso, mas submetendo-nos ao avesso que lhe é próprio, entrando no próprio desdobramento que lhe é constitutivo. A desescrita, portanto, não nega a escritura, mas afirma sua potência silenciosa. (FERNANDES, 2015, p. 9)

179

Para desenvolvê-la, recorri a uma ideia de escritura expandida, pensando artistas plásticos que atuassem no limiar entre escrita e visualidade, a fim de conferir plasticidade ao conceito. A hesitação entre som e sentido produzida por essas interrupções (poderíamos dizer “furos”) na ordem da enunciação, de que falara Agamben, ganha dimensões mais *visualizáveis* em obras que levam a palavra (e seus avessos) a uma dimensão plástica. Assim como era possível às palavras ganhar outras camadas (fosse pela tridimensionalidade em um desenho, pela materialidade da tinta e da pincelada em uma pintura, ou pela volumetria em uma instalação ou escultura, apenas para dar alguns exemplos), tornava-se possível, para mim, observar certa profundidade daquele silêncio que eu perscrutava na linguagem, sempre convicto de que era nessas frinchas que residia a possibilidade de criação, de invenção de uma linguagem porvir, livre dos grilhões da representação.

Com este olhar, pude me deter sobre trabalhos de artistas-poetas brasileiros que operavam nesse sentido, construindo uma espécie de cena crítica da “desescrita” na arte contemporânea brasileira; a “desescrita” tornou-se uma espécie de chave com a qual era possível entrar em alguns trabalhos. Tal procedimento, no entanto, revelou-se insuficiente, na medida em que algumas aberturas foram se dando na minha compreensão de certas articulações entre linguagem e política; ora, se uma categoria discursiva como *lugar de fala* surge para marcar, ainda mais veementemente, que a História, com suas relações de poder, produziu um sujeito Universal (que se quer neutro, mas que é carregado de marcadores, como de gênero, de pertencimento racial, de classe etc.), não pode ser mais razoável considerar que a outra face deste poder dizer – o poder não dizer, ou mesmo o não poder dizer– seja, por sua vez, neutra, e sempre a mesma.

Ou seja, há que se considerar que, se há uma política da escrita, que determina os modos de circulação da possibilidade de enunciação na literatura, a partir de uma série de critérios (de gênero, de classe, geográficos, étnico-raciais etc.), também há, de certo modo, uma política do silêncio, que determina, por sua vez, a partir dos mesmos critérios, quem pode não falar. Isto é, da mesma forma que a certos sujeitos históricos é garantido o privilégio de enunciação, também a esses mesmos sujeitos é garantida a possibilidade de silenciar, produzindo aquela potência de que falávamos, enquanto a outros sujeitos históricos, situados no extremo oposto deste arco de dominação-opressão, é relegado apenas o silêncio forçado.

Se se tratasse, portanto, de uma escala, ou de uma localização no espectro da dialética privilégio/opressão, poderíamos dizer que há, em um dos extremos (diríamos o polo positivo ou ativo), o silêncio enquanto pura potência, e, no outro (diríamos o polo negativo ou reativo), o silenciamento enquanto índice de uma violência estrutural. Até aqui, a ideia de “desescrita” havia se dedicado exclusivamente aos trabalhos situados próximos àquele primeiro extremo.

180

Buscaremos neste artigo olhar para a produção de duas artistas contemporâneas latino-americanas que nos ajudam a ressituar a ideia de “desescrita” dentro do mencionado espectro, tensionando a ideia de silêncio (e suas manifestações plásticas) e oferecendo pistas para repensar modos de articular corpo, escrita e linguagem em contextos de opressão específicos. A brasileira Rosana Paulino e a guatemalteca Regina José Galindo, apesar de possuírem pertencimentos identitários e trajetórias bastante diferentes, criaram obras que, por um lado, denunciam a fragilidade dos dispositivos de enunciação, e, por outro, fundam-se como potência de reelaboração da escrita da história e da “verdade”.

2. Rosana Paulino: memória soterrada, diálogos ausentes

Rosana Paulino é uma artista, pesquisadora e professora paulista que tem realizado exposições coletivas e individuais em todo o mundo, tendo realizado uma grande exposição individual, como uma espécie de retrospectiva de sua carreira, na Pinacoteca de São Paulo e no Museu de Arte do Rio, entre 2018 e 2019. Mas meu primeiro contato com a obra de

Rosana foi com uma pequena instalação no Instituto dos Pretos Novos, local na Zona Portuária do Rio de Janeiro que guarda estreita relação com a produção mesma de Rosana e com aquilo de que se trata neste texto – motivo pelo qual me parece imprescindível contar aqui, ainda que lateralmente, esta história.

Alguns anos antes da implementação do Projeto do Porto Maravilha, cujo objetivo era “revitalizar” a Zona Portuária do Rio de Janeiro – processo que se deu de modo racista e extremamente violento, do ponto de vista econômico, policial e simbólico –, mais especificamente em 1996, uma moradora do bairro da Gamboa encontrou ossadas não identificadas no terreno onde morava, ao realizar uma pequena obra para a construção de um estacionamento. Acionada a prefeitura, um processo de investigação foi levado a cabo, culminando com a importante descoberta: ali era a exata localidade onde, desde sua criação em 1722, até o fim de seu uso com tal finalidade, já em meados do século XIX, situava-se o Cemitério dos Pretos Novos, uma espécie de depósito dos corpos das pessoas escravizadas que aportavam ao Rio de Janeiro já falecidas, dadas as condições da viagem. “Pretos novos”, ou “boçais”, era como eram chamados os escravos recém-chegados ao Brasil (PEREIRA, 2014). Os “pretos novos” a quem pertenciam aqueles ossos, encontrados ao acaso por uma moradora quase trezentos anos depois, eram os que já chegavam mortos, não tendo, portanto, direito a registro ou enterro. A moradora recebeu um pequeno e insuficiente aporte da prefeitura para transformar o espaço em um instituto, um local para registro e manutenção de uma memória que ficara por quase três séculos literal e simbolicamente soterrada.

Quando estive lá, chamou minha atenção a forma poeticamente muito expressiva de sua exposição. A solução expográfica encontrada pelo Instituto para exibir as ossadas à vista do público e preservar as condições arqueológicas para sua manutenção foi a criação de um grande painel de vidro horizontal, cravado no solo. Essa expografia implicava em dois acontecimentos que me pareceram querer dizer algo, também, sobre aquela história. O primeiro era que, para acessá-la, era necessário curvar-se, isto é, implicar-se corporalmente na fruição – pois não se tratava de uma memória dada, uma memória que se acessa facilmente. O segundo era que, através do

painel, via-se, antes dos ossos, lá no fundo, misturados a outros objetos, uma camada de vapor no vidro. Aquilo parecia indicar o fato surpreendente de que aquela memória, por tanto tempo soterrada, finalmente *respirava*. O historiador Júlio César Medeiros da Silva Pereira, que pesquisou o Cemitério dos Pretos Novos, descreve:

Os ossos dos escravos estavam deixados sem nenhuma organização espacial, torcidos, queimados em diferentes graus de exposição ao fogo (cremados, carbonizados e calcinados), quebrados, lascados, soltos no solo sem nenhuma conexão anatômica. Aqui, arcadas dentárias em meio a ossos longos; ali, ossos curtos com o indício de terem sido quebrados após a descarnação; mais adiante, fragmentos de crânios em meio a artefatos variados; lá, ao mesmo nível do solo, restos de animais e detritos urbanos. Tudo isso à mostra em um pequeno espaço, uma janela arqueológica de 1,0 m² (...) que nos leva diretamente ao passado, dando-nos o poder de observar em loco as atrocidades cometidas durante a escravidão. (PEREIRA, 2014, p.340-341)

182

Também chamou atenção o trabalho de Rosana Paulino, *Assentamento(s): Adão e Eva no paraíso brasileiro* (2014), que, exposto no mesmo salão, conversava, sobretudo do ponto de vista formal, com aquelas janelas arqueológicas do Instituto.

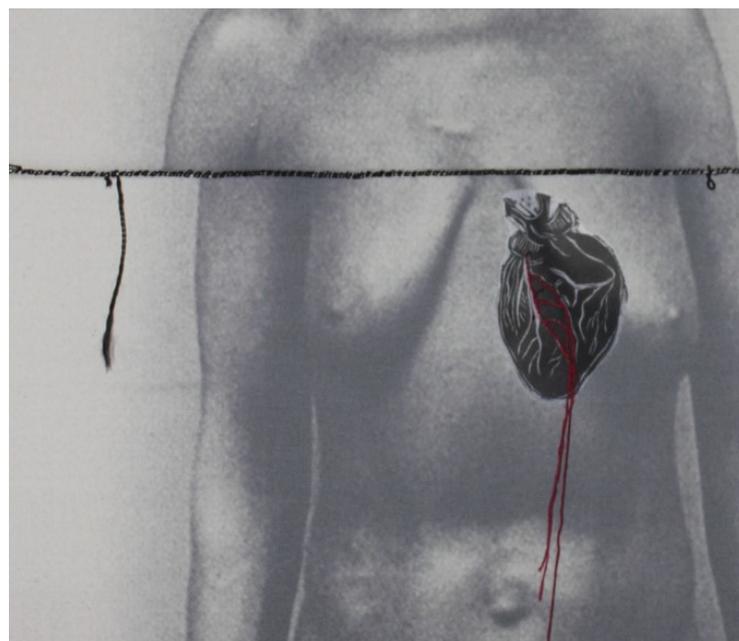


Fig. 1. Rosana Paulino. “Impressões e bordados sobre tecido”, (2018a)

No trabalho, parte de uma investigação continuada da artista, intitulada *Assentamentos*, via-se, nas palavras do curador, “uma série de desenhos, pinturas e colagens reunidos de uma forma que sugere a criação da civilização brasileira a partir de um casal de africanos escravizados” (TEOBALDO, 2015). Um desses corpos, o feminino, apresentava-se impresso em tamanho natural, dividido em três seções de tecido costuradas de modo que, como ilustra a imagem acima, ficasse visível uma descontinuidade, uma não-coincidência entre as linhas que desenham o limite do corpo. Para Rosana, essa não-coincidência é o modo visual de falar do trauma diante da violência do sequestro: a impossibilidade de um refazimento completo da vida, do corpo, da memória, depois da experiência diaspórica.

183

Anos depois, na exposição individual na Pinacoteca e no MAR, Rosana expôs outra versão dos *Assentamentos*, desta vez com mais elementos de instalação, mas o corpo feminino era o mesmo. A fotografia da mulher, bem como outras figuras que aparecem em sua obra, é de August Stahl, e faz parte da Expedição Thayer, de 1865, liderada pelo zoólogo eugenista suíço Louis Agassiz, que registrou tipos raciais brasileiros e que, embora tenha sido realizada com o objetivo de sustentar as teses racistas em voga à época (como ainda hoje, poderíamos argumentar), acabou por produzir o maior e talvez único registro fotográfico de negros escravizados vivendo no Brasil naquele momento. “A figura que deveria ser uma representação da degeneração racial a que o país estava submetido, segundo as teorias racistas da época, passa a ser a figura de fundação de um país, da cultura brasileira. Essa inversão me interessa” afirma a artista Paulino (2018b).



Fig. 2. Rosana Paulino “A costureira da memória”, (2018b)

184

Como é possível ver na imagem acima, também compunham a instalação outros elementos: fardos de braços negros amarrados em cordas sobre estruturas de *pallets*, e dois pequenos televisores com imagens de ondas do mar batendo em uma praia, em *looping*. Estes outros elementos também parecem dizer da memória do corpo, que, mesmo soterrada por uma série de dispositivos políticos ao longo dos séculos, dispositivos que a entrecortam, apagam-na, sufocam-na, ainda resiste. O marulho, emitido na instalação junto com os vídeos, remete à viagem de sequestro destes corpos de África para o Brasil, no processo de diáspora cujos persistentes efeitos na cultura contemporânea têm sido amplamente (embora ainda não, talvez, de modo suficientemente sistemático) analisados por uma gama de autores.

Outro trabalho de Rosana que fala a um só tempo a respeito da violência física e simbólica sofrida pelas mulheres negras e do modo como a enunciação dessa violência é sistematicamente impedida pelos dispositivos discursivos dominantes é a série *Bastidores*, de 1997, que já foi exibida em várias exposições. Ali, podemos ver imagens de mulheres negras impressas em bastidores para bordado, tendo partes estratégicas de seu rosto costuradas com linha preta, como os olhos, a boca e a garganta.



Fig. 3. Rosana Paulino. “Bastidores”, (1997)

Há um sentido imediato e, pode-se dizer, quase literal neste trabalho: o de uma manifestação plástica do silenciamento histórico a que o corpo das mulheres negras têm sido submetido no Brasil.

Contudo, outras camadas de sentidos (e de silêncios) compõem esta obra. Um deles diz respeito ao suporte mesmo do trabalho: os bastidores de bordado. Tais objetos possuem uma carga semântica que os liga diretamente, no nosso imaginário iconográfico, ao trabalho da mulher – sobretudo, poderíamos dizer, ao trabalho da mulher negra. Andrea Giunta, em nota de rodapé de seu livro sobre arte e feminismo na América Latina (2018, p. 18), observa como certos suportes, materiais e mesmo paletas de cores (ela menciona especificamente o bordado) disputam espaço entre a categoria de arte erudita e de arte *kitsch*, e que o gênero do artista ou de uma certa cena de artistas de uma época que utilizam tais materiais, suportes ou cores influencia diretamente nesta disputa – isto é, quando uma quantidade de artistas homens começa a utilizar tais materiais, a categoria do trabalho, que se realizado por mulheres era considerado como *kitsch*, sofre essa “elevação” de patamar crítico. No caso de Rosana, o suporte para bordado convoca o imaginário do trabalho dito feminino para tensionar ainda mais a ideia da divisão sexual do trabalho – pois os bordados feitos sobre as imagens daquelas mulheres negras são (propositadamente) malfeitos, rudes, grosseiros, não tendo o objetivo de apresentar nenhuma destreza técnica. Ao imaginar o “trabalho feminino” do bordado, delicado e bem-feito, um trabalho ligado ao cuidado, ao zelo, parece dizer-nos Rosana com esta obra, estamos imaginando um *certo* “feminino”, isto é, estamos construindo o

imaginário de uma certa mulher – uma mulher “prendada” e, em última análise, branca. O grosseiro da linha preta que vemos cobrir certas partes do rosto de mulheres negras estampados naqueles bastidores, além de representar a violência com que a enunciação de um discurso, de um registro, de uma História pode ser impedida, parece também marcar uma diferença racial na divisão sexual do trabalho.

Rosana afirma reiteradamente que seu trabalho investiga o lugar da mulher negra na cultura brasileira. A complexidade de sua obra e o uso sofisticado que a artista faz dos materiais e das técnicas (com escolhas como o barro e o bordado, mas também a fotomontagem e a gravura, mais ou menos associados ao imaginário de uma obra feminina ou masculina) parecem revelar mesmo que este lugar que ela procura não é um lugar dado, tampouco um lugar essencial, fixo, rígido. Que a construção deste lugar está em constante disputa, assim como estão em disputa as falas e os silêncios sobre esses sujeitos na História.

186

3. Regina José Galindo: quando o oposto da verdade não é a mentira, mas o silêncio

Em 2013, a justiça da Guatemala, através de sua corte máxima, anulou a sentença que havia condenado, apenas treze dias antes, o ditador Efraín Rios Montt a 80 anos de prisão por crimes de lesa-humanidade. A sentença fez parte de um julgamento histórico, e teria sido a primeira vez que um governante latino-americano seria condenado pelo crime de genocídio. Durante a ditadura militar da Guatemala, estima-se que cerca de 200 mil pessoas tenham sido assassinadas. No curto governo de Montt, que presidiu o país entre 1982 e 1983, ataques especialmente violentos foram dirigidos aos indígenas da etnia Ixil Maia, nos quais pelo menos 1.771 índios foram massacrados².

² Tais informações foram retiradas de texto sobre a performance no site da artista (disponível em <<http://www.reginajosegalindo.com/la-verdad/>>, acesso em 22/03/2021), e de matéria publicada na Revista Veja Online, de 21 de maio de 2013, intitulada “Tribunal da Guatemala anula a condenação de ex-ditador” (disponível em <<https://veja.abril.com.br/mundo/tribunal-da-guatemala-anula-a-condenacao-de-ex-ditador/>>, acesso em 22/03/2021).

No mesmo ano, a artista guatemalteca Regina José Galindo, que possui uma extensa produção no campo da performance, apresentou um trabalho no Centro de Cultura de España, na Cidade da Guatemala, sobre este julgamento, chamado *La verdad*³.

Vestida com roupas simples, a artista senta-se em uma cadeira em frente a uma pequena mesa de madeira, com poucos elementos sobre ela, um copo de água e um livro, e põe-se a lê-lo. Durante pouco mais de uma hora a artista lê ininterruptamente tal livro; trata-se, na verdade, do dossiê com depoimentos de vítimas sobreviventes do genocídio perpetrado pelo Estado da Guatemala durante a ditadura, juntado pela acusação para integrar o processo citado acima.

O documento, equivalente guatemalteco do nosso Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade, entregue ao Governo Federal em 2014, traz fortes depoimentos com explicações diretas, objetivas dos massacres, sobretudo dos indígenas do noroeste do país, com riqueza de detalhes sobre o uso de violência física por parte dos agentes do Estado.

187

A cada dez minutos da leitura do dossiê, contudo, um agente externo comparece na cena. Trata-se de um dentista, vestido com roupa azul de consultório odontológico, usando máscara e luvas, que aplica, a cada vez, uma anestesia na boca de Galindo.

Tal operação vai dificultando a leitura do texto, deixando, ao longo das aplicações, a fala da artista bastante prejudicada. Claudia Fazzolari analisa o trabalho e descreve as inserções do dentista da seguinte maneira: “Quando seguiu com o relato de cada testemunho, a artista respirava com dificuldade e demonstrava, com a voz abafada, o estado de torpor farmacológico que adensava a narrativa na metade do ato público”, acrescentando que “Nessas circunstâncias, a ação, denunciando os horrores vividos nas aldeias, também lançava Galindo no fosso do sofrimento de uma atmosfera cada vez mais contaminada” (FAZZOLARI, 2018, p. 64).

Esta performance me parece fundamental para pensar as políticas do silêncio na arte contemporânea latino-americana, pois coloca em cena toda

³ Vídeo com a performance disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aNMjcPVgXZM>. Acesso em: 22/03/2021.

uma gama de camadas que revestem a impossibilidade de enunciação. Todos os detalhes do trabalho acionam esse silenciamento, produzindo um crescente incômodo em quem assiste à performance (mesmo em vídeo, a obra é quase *insuportável*, no cruel sentido da palavra). O primeiro deles é a crueza do *setting*; nada há ali que deflagre uma “performance artística”, com seus clichês como *corpos nus*, interação com o espectador etc. Como pode ser visto na imagem abaixo, um *frame* do vídeo da performance, os elementos são mínimos, as cores são neutras, há pouco com que se distrair – a não ser a materialidade dolorosa das palavras lidas por Regina, e suas igualmente dolorosas interrupções.

188



Fig. 4. Regina Galindo. “La Verdad”, (2013)

Também há o tempo de duração de todo o processo, que leva uma hora e dez minutos, interrompidos de dez em dez minutos a partir da primeira interrupção aos cinco minutos. Nas últimas leituras, a fala da artista está de tal modo arrastada que a compreensão do texto torna-se literalmente sofrível, e o tempo parece demorar mais a passar. Por fim, há o fato de as

inserções de anestesia não impedirem definitivamente a enunciação do texto, mas apenas tornarem-na difícil – enunciação que, por si só, já traz uma carga de dificuldade, por falar de uma história recente de violência e abusos cometidos naquele país.

Coincidentemente ou não, a última frase lida por Regina, retirada de um relato de uma mulher sexualmente abusada, foi “*Esedolorfueverdad... Yo lo viví*”. Repetida algumas vezes, e já difícil de ser compreendida, a frase vai se encaminhando para um silêncio constrangedor, como em *fade out*, que anuncia o final da performance, com a retirada de cena definitiva do corpo da artista. Tal repetição, que encarna a necessidade de provar que se viveu uma experiência de sofrimento historicamente notória, reflete o título da obra: “*la verdad*”; mais do que a verdade em si, trata-se, com a performance, de pôr em perspectiva as vozes que disputam um certo sentido da verdade (no caso, histórica), para flagrar a enorme desigualdade entre elas. Diante de um genocídio perpetrado pelo Estado – parece perguntar-se Galindo – que pode um corpo dissidente, que pode uma voz dissidente (senão sumir, perder-se)?

189

Trata-se de um tipo de genocídio francamente diverso daquele mencionado na seção anterior, que atingiu durante séculos a população negra sequestrada de África para a América e escravizada através do uso ostensivo da violência por parte dos colonizadores europeus. O julgamento de que fala a obra de Galindo, bem como as sentenças advindas dele, apontam para uma importante diferença: é que, no caso das ditaduras civis-militares na América Latina ao longo do século XX, é possível identificar os criminosos, nomeá-los, o que, de certa maneira, facilita uma disputa narrativa em torno dos crimes, pelo menos no que diz respeito às possibilidades de produção de consequências jurídicas.

E é justamente essa disputa narrativa em torno da “verdade” sobre tais acontecimentos que aproxima, no esteio do presente texto, os dois momentos históricos. Pois, no jogo político que se estabelece entre o poder instituído (pelo Estado e por outras instituições paralelas, como os dispositivos de mídia e comunicação de massa, a Igreja etc.) e as vozes dissidentes (como, em um caso, movimentos negros organizados, ou, no segundo, especificamente índios Ixiles sobreviventes do massacre na

Guatemala que entraram com o processo contra Montt), há sempre mecanismos, cada vez mais sofisticados, de silenciamento dos segundos pelos primeiros.

A teórica Maria Angélica Melendi sintetiza exemplarmente o modo como as obras de Galindo e Paulino se aproximam no sentido de pensar plasticamente a relação entre enunciação e silenciamento, ou entre memória e esquecimento:

Porém, o discurso da memória, minado incessantemente por um desejo de esquecimento que se alimenta do medo e da culpa, aparece como um subtexto na obra de vários artistas contemporâneos. Para eles, as experiências extremas do genocídio e da diáspora latino-americana, que culminaram no episódio atroz da desaparecimento de milhares de pessoas sob as ditaduras militares, implementado através de brutais e sofisticados processos de esquecimento e sutis políticas de amnésia reconduzem a questão da memória a partir dos efeitos do poder sobre os corpos. (MELENDI, 2002, s/p)

190

Talvez se trate de pensar, com as obras das duas artistas, exatamente a respeito desses “efeitos sobre os corpos”, de que fala Melendi, que os dispositivos de silenciamento histórico produzem. E o que Paulino e Galindo afirmam – isto é, manifestam afirmativamente – é que este corpo de que se trata não é um corpo neutro ou universal, que a voz silenciada de que se trata não é a de um sujeito neutro ou universal, mas de um sujeito com marcas políticas, de um corpo com marcadores – os já mencionados, de gênero, raça, classe etc. –, por isso mesmo um corpo em disputa.

4. Corpo e silêncio

Na introdução de seu *Feminismo e arte*, livro que mapeia certa produção artística feminista na América Latina, Andrea Giunta diz que

a história das imagens que abordam o corpo feminino é uma das mais extensas na história da arte. Também a mais consistentemente controlada – em sua grande maioria – pelo fazer de artistas que a sociedade classifica como machos, assim como regulada por poderes (a Igreja, o Estado, suas instituições) que criaram os papéis do feminino e do masculino, estabelecendo os limites das sexualidades corretas e, em função destas, de suas representações. (GIUNTA, 2018, pp. 13-14, tradução minha)

As produções de Rosana Paulino e Regina José Galindo, vistas acima, colocam em jogo representações do corpo feminino que, embora muito diferentes entre si, têm em comum alguns pontos: o mais óbvio é que são representações menos mediadas pelo olhar masculino, na medida em que se trata de artistas mulheres falando sobre violências (mais ou menos estruturais) que se dão sobre o corpo de mulheres.

Mas o ponto em comum entre seus trabalhos que me parece mais importante é que, para negociar um sentido para a violência sofrida por esses corpos, as duas artistas recorrem a representações de um corpo incompleto – recortado, rasurado, costurado, anestesiado, recorrendo, para tal, a uma palavra que não chega nunca a se perfazer. Tanto a ideia de “desescrita” quanto de políticas do silêncio partem desta palavra incompleta, e nesse sentido permito-me pensar o trabalho das duas artistas como exemplares de “poemas em campo expandido”, ressitando a célebre expressão de Rosalind Krauss⁴.

191

Pois se o poeta, como nos diz Deleuze citando Beckett, “‘perfura buracos’ na linguagem para ver e ouvir ‘o que está escondido atrás’” (DELEUZE, 1997, p. 9), só é legítimo pensar o corpo implicado na escrita se o corpo também está perfurado, esburacado, no mínimo incompleto – mas incompleto através de alguma violência. Se o poeta cria orifícios na linguagem, sua escrita só pode partir, e com muita força, com muita violência, de seus próprios orifícios, abertos sabe-se lá a que custo. Octavio Paz dizia que “a criação poética se inicia como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras” (PAZ, 1982, p. 47); Derrida dizia que “não há poema sem acidente, não há poema que não se abra como uma ferida”, para logo em seguida, contudo, completar, “mas que não abra ferida também” (DERRIDA, 2002, p. 115), evocando a figura de um ouriço que, acuado à beira de uma estrada, se enrolasse em torno de si mesmo, perfurando-se com seus próprios espinhos, algoz e vítima da incontinência e da violência de suas próprias ferramentas.

⁴ Renato Rezende e Roberto Corrêa dos Santos publicaram um volume interessante sobre poema expandido, em que desenvolvem melhor essa apropriação da ideia de “escultura no campo ampliado”, de Rosalind Krauss, para a poesia.

Assim, as produções de Paulino e Galindo parecem circular no espectro das políticas do silêncio de que viemos falando na arte contemporânea latino-americana; ora manifestam plasticamente os dispositivos de silenciamento histórico, ora atualizam a potência de uma palavra por vir, de um corpo por vir, de uma História por vir.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

_____. *Nudez*. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FAZZOLARI, Claudia. “A performance de Regina José Galindo: luta e resistência na América Latina”. *Revista Extraprensa*, 11(2), 58-68. São Paulo: CELLAC/ECA/USP, 2018. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/145508>>, acesso em 22/03/2021.

FERNANDES, Thiago Grisolia. *Desescrita: signos da ausência*. 2015. 107f. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) - Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

GALINDO, Regina José. *La verdad*. 2013. Frame de vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aNMjcPVgXZM>>. Acesso em: 22/03/2021.

193

GIUNTA, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2018.

MELENDI, Maria Angélica. “Antimonumentos: Estratégias da arte na era das catástrofes”. *XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte*, CBHA, 2002. Disponível em: <<http://www.cbha.art.br/coloquios/2002/textos/texto30.pdf>>, acesso em 23/01/2020.

PAULINO, Rosana. *Assentamentos*. 2018a. Impressão e bordado sobre tecido. Disponível em: <<http://pretosnovos.com.br/galeria/assentamentos-adao-e-eva-no-paraiso-brasileiro/>>. Acesso em: 22/03/2021.

_____. *A costura da memória*. 2018b. Vista da exposição (fotografia). Disponível em: <<https://pinacoteca.org.br/programacao/rosana-paulino/>>. Acesso em: 22/03/2021.

_____. *Bastidores*. 1997. Impressão e bordado sobre bastidores de costura. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/edicoes/234/rosana-paulino/>>. Acesso em: 22/03/2021.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1982.

PELBART, Peter Pál. “A potência de não: linguagem e política em Agamben”. Disponível em: <<https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/05/31/a-potencia-de-nao-linguagem-e-politica-em-agamben-peter-pal-pelbart/>>, acesso em 22/03/2021.

PEREIRA, Júlio César Medeiros da Silva. “As duas evidências: as implicações acerca da redescoberta do cemitério dos Pretos Novos”. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n.8, p.331-343, 2014.

SANTOS, Roberto Corrêa; REZENDE, Renato. *No contemporâneo: arte e escritura expandidas*. Rio de Janeiro: Editora Circuito: FAPERJ, 2011.

TEOBALDO, Marco Antonio. Assentamento(s): Adão e Eva no paraíso brasileiro”. 2015. Disponível em:
<<http://pretosnovos.com.br/galeria/assentamentos-adao-e-eva-no-paraiso-brasileiro/>>, acesso em 22/03/2021.

Resumo: Este artigo aborda trabalhos de duas artistas contemporâneas latino-americanas, a brasileira Rosana Paulino e a guatemalteca Regina José Galindo, a partir da ideia de políticas do silêncio na América Latina, discutindo a potência da negatividade da linguagem a partir do pensamento do filósofo italiano Giorgio Agamben e considerando dispositivos de silenciamento histórico.

Palavras-chave: silêncio; Rosana Paulino; Regina José Galindo.

Abstract: This article discusses the works of two contemporary Latin American artists, the Brazilian Rosana Paulino and the Guatemalan Regina José Galindo, based on the idea of silence policies in Latin America, discussing the power of language negativity based on the thought of the Italian philosopher Giorgio Agamben and considering historical silencing devices.

Key-words: silence; Rosana Paulino; Regina José Galindo.

Recebido em: 22/03/2021

Accito em: 25/06/2021