

## **Sobre algumas ruínas, uns lamentam, outros dançam: algumas impressões sobre a presença portuguesa na 20ª edição do Videobrasil** Patrícia Mourão<sup>1</sup>

20º Festival de Arte Contemporânea Sesc\_Videobrasil (São Paulo, Sesc Pompeia e Galpão VB, 3 de outubro de 2017 a 14 de janeiro de 2018)

“Portugal: Nação situada no extremo ocidental da Europa, na Península Ibérica; estende-se pelos arquipélagos de Açores e Madeira. É historicamente reconhecida pelos descobrimentos e as grandes navegações que ajudaram a formar o Império Colonial Português. Ao longo dos séculos, entre disputas econômicas e político-territoriais, configurou-se a Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP), com Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal e São Tomé e Príncipe” – Ver também: Filipa César, Pedro Barateiro”

Este é o verbete que introduz Portugal, em sua primeira participação no Festival de Arte Contemporânea Sesc\_Videobrasil, no catálogo do evento que está em cartaz em São Paulo até o dia 14 de janeiro de 2018. O Videobrasil nasceu em São Paulo, em 1983, voltado, como indicava o seu nome, para a produção brasileira de videoarte. Em 1990, o festival abriu-se para a produção do Hemisfério Sul, dando início a uma vocação, reforçada na década seguinte com a expansão do critério geográfico para um geopolítico, de conectar a produção do Sul global. Assim como a abertura ao Sul já o fizera, nos anos 2000, uma terceira reorientação curatorial iria introduzir uma confusão na aptidão original indicada pelo nome do festival. Embora mantendo a marca “Videobrasil”, em 2011 o festival abriu-se para outras linguagens artísticas, como fotografia, pintura, escultura, trabalhos sonoros e performances – este último já aceito em edições anteriores. À exceção das mostras especiais, desde o a fundação do festival, todas as obras são escolhidas através de uma chamada aberta.

Foi nesse contexto de diálogo com o campo expandido da produção artística e da crítica contemporânea, pautada em especial pelos debates pós coloniais, que a noção de Sul geopolítico

---

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Artes Plásticas, 05508-020, São Paulo, Brasil.

fortaleceu-se como um problema conceitual e curatorial, discutido e constantemente reelaborado e expandido em seminários e publicações. É dentro dessas constantes reelaborações e redemarcações que, em 2017, Portugal foi incluído na lista de países cujos artistas poderiam se inscrever no festival<sup>2</sup>.

A inclusão do país não espanta em um festival em constante diálogo com os debates sobre o Sul geopolítico e que já vinha, em edições anteriores, aceitando inscrições de outras periferias europeias, como, por exemplo, a Grécia. Mas, do ponto de vista de um festival situado no Brasil, cuja relação com Portugal, historicamente, não foi de simetria, o nivelamento entre os dois países levanta algumas questões: o que quer dizer para uma ex-colônia nivelar-se à antiga ex-metrópole? A partir de onde e de que discursos é possível promover essa identificação entre metrópole e colônia? Ou, ainda, e na impossibilidade de responder às duas questões anteriores, porquê apenas em 2017?

A menos que se credite alguma ironia na descrição do verbete que introduz Portugal no catálogo – e junto com ela uma fissura irreparável entre “descobridor” e “descoberto” – essas perguntas permanecem em aberto no partido curatorial tomado pelo Videobrasil e nas obras portuguesas selecionadas. Em número de inscrições, Portugal só não superou o Brasil nesta edição do festival, e do país europeu foram selecionados três artistas: Filipa César, Pedro Barateiro e Von Calhau! (Marta Ângela e João Alves). Como o último não aborda diretamente questões territoriais ou geopolíticas em seu trabalho, irei me ater apenas à Filipa César e Barateiro, não por acaso, os dois artistas indicados pelo índice remissivo do verbete Portugal.

Como em todos os seus trabalhos recentes, em *Transmission from the Liberated Zone* (2015), Filipa César debruça-se sobre a luta da independência da Guiné-Bissau. Na instalação, constituída por um vídeo monocal, a artista justapõe documentos e depoimentos de um grupo de suecos que visitou as regiões ocupadas pela guerrilha que lutava pela libertação da Guiné (as ditas zonas liberadas) com o testemunho de um jovem, relatando sua fuga de um orfanato. O jovem e o dispositivo dentro do qual sua fala é encenada centralizam o filme. Altamente performado, seu relato acontece em algo que parece um palco, diante de um microfone. Atrás dele e sobre ele são projetadas imagens dessa mesma situação de fala, dos depoimentos e dos documentos. Com as imagens projetadas serialmente e em cascata, esse dispositivo, que junta espaços e tempos distintos, cria uma

---

<sup>2</sup> Artistas portugueses já estiveram presentes, como convidados, em outras edições do festival (Gabriel Abrantes, nascido dos Estados Unidos mas baseado em Portugal, participou da 19ª edição). No entanto, apenas este ano os portugueses puderam se inscrever para a mostra principal, Panoramas do Sul.

espécie de eco entre passado e presente, reenquadrando a história em seu diálogo com o presente.



Imagem 1: *Transmission from the Liberated Zone* (Filipa César, 2015) | © Filipa César

Se Filipa tenta pensar as permanências e diálogos do passado no presente, Barateiro, também a partir de uma justaposição – dessa vez entre sistemas naturais e culturais – vislumbra um presente sem futuro. Em *The Current Situation* (2015), uma instalação composta por dois vídeos e um ambiente com restos de palmeiras mortas, o artista associa duas pragas que assolaram Portugal mais ou menos na mesma época: o vírus do mercado financeiro, representado pelas medidas de austeridade impostas pela Comunidade Europeia, e uma praga que teria atacado palmeiras levadas de ex-colônias africanas para o país. Assim como o encontro entre o jovem e as zonas liberadas não pertence à grande história e só pode ser promovido por um gesto ensaístico de Filipa, aqui, e talvez de modo ainda mais evidente, nenhuma relação causal pode ser estabelecida entre palmeiras e crise econômica. Para Barateiro, trata-se, antes, de revelar e sugerir, a partir de um jogo de espelhamentos, os atravessamentos entre o sistema da cultura e o da natureza. De um lado, aponta-se para como o mercado e a economia, com suas flutuações e crises, mimetizam a natureza, firmando-se, no discurso do capitalismo avançado, como um dado natural do mundo. De outro, sugere-se, na abate das palmeiras, uma situação de falência e doença de um país que já foi um império: as palmeiras das ex-colônias são tão culturais e históricas quanto o capitalismo avançado. Ainda que sua presença no trabalho ajude a iluminar o processo de naturalização da economia, é importante vê-las para além de sua dimensão natural: sua presença em solo português é um produto tão humano quanto a economia. Elas apontam, desse modo, para o saque promovido por Portugal em

suas ex-colônias de um modo não tão distinto do empregado pela Troika em solo português.



Imagem 2: *The Current Situation* (Pedro Barateiro, 2015) | © Pedro Barateiro

Embora radicalmente diferentes em suas investigações e poéticas, os dois artistas parecem partilhar uma melancolia relativa à “situação atual” da Europa e de seu passado. Também têm em comum um desejo (ou responsabilidade auto-imposta) de se posicionar diante da complexidade do mundo, abordando-o e descrevendo-o, frequentemente de maneira paratática, em uma escrita ensaística. *The Current Situation* e *Transmission from the Liberated Zone* são trabalhos discursivos, nos quais os artistas emergem, quando não em primeira pessoa, como agenciadores da narrativa, arquivistas ou pesquisadores. O próprio título dos trabalhos já aponta para uma a

responsabilidade histórica assumida pelos artistas: enquanto um se propõe a apresentar “a situação atual”, o outro pressupõe uma responsabilidade na comunicação, na “transmissão”.

A essa chave melancólica e discursiva, opõe-se, em alguns trabalhos brasileiros e africanos, uma chave libidinal, de matiz delirante, grandiloquente e, muitas vezes, alegórica. Penso em especial nos trabalhos de Thiago Martins de Melo, da dupla Bárbara Wagner & Benjamin de Búrca, e de Emo de Medeiros (sobretudo sua instalação *Kaleta* - 2013-2017). Por questões de espaço, centrarei a discussão no trabalho Thiago Martins de Mello, um pintor do estado do Maranhão, presente nesta edição do Videobrasil com seu primeiro e único filme finalizado até o momento: *bárbara balaclava* (2016), uma animação composta por fragmentos de quatro mil pinturas e desenhos que o artista realizou nos últimos anos.

De teor expressionista, com pinceladas espessas e viscerais, mas com a pretensão narrativa da pintura histórica, as pinturas de Thiago amalgamam uma história de violência e resistência com um gesto que equivale, em energia e ferocidade, à violência histórica a que fazem referência. São pinturas que não cabem em si mesmas, nem em ambição, nem em energia. Tematicamente, elas evocam, de modo alegórico e fragmentado, os abusos cometidos ao longo de séculos contra as populações de origem indígena e negra do Brasil e as resistências e sobrevivências desses povos, frequentemente misturando lutas passadas com presentes. Tendendo à tridimensionalidade, elas implodem sistemas racionais, narrativos e pictóricos, incorporando bases, pórticos ou coberturas e, eventualmente, telas com vídeos animando fragmentos das pinturas.



Imagem 3: *bárbara balaclava* (Thiago Martins de Melo, 2016) | © Thiago Martins de Melo

Olhando para a trajetória do artista, *bárbara balaclava* parece uma resposta natural à incontinência e à catarse visual já sugerida

por sua pintura. Em uma enxurrada de sons e fragmentos de pinturas ou desenhos, registrados quase sempre em planos fechados e animados em *stop motion*, o filme traz míticos guerreiros – ora índios, ora negros, ora mulheres – subjugados por, ou em luta contra, colonizadores de toda sorte: donos de terra, agronegócio, polícia militar, senhores de escravos. Quinhentos anos de história e violência passam torrencialmente pela tela, acendendo disputas e subvertendo expectativas entre civilização e barbárie. Aqui, a cena clássica das narrativas do início do Brasil, com chegada dos portugueses à Cabralia, é substituída, no início do filme, por uma cópula ou um estupro, um gozo selvagem e indigesto; quando o mar aparece, não traz caravelas, mas navios negreiros, corpos afogando e afogados.

Tudo no filme é jorro e gozo: gozo selvagem, violento e violador; gozo vingativo, sanguíneo. Um gozo que gera demônios. Mas esses demônios não se inscrevem nem racionalidade nem na moral cristã europeia, ao contrário, portadores de um “irracionalismo liberador”, tal como desejado por Glauber Rocha em sua “Estetyka do sonho”, eles apontam para reinos mágicos, satânicos, irracionais, incontidos, incontíveis e delirantes.

Entre a libido de Thiago e a melancolia de Filipa e Pedro delineam-se dois modos radicalmente opostos de criação e de aproximação com o presente. Enquanto um aponta para uma junção criadora e procriadora, o outro apega-se ao objeto perdido. A melancolia, Freud nos diz, é aquele estado pós perda em que a libido, não tendo se deslocado para um novo objeto, retira-se para o ego. De fundo narcísico, ela caracteriza a identificação do ego com o objeto perdido ou abandonado. No melancólico, o ego, em um misto de culpa e autoacusação, projeta-se e confunde-se com o objeto perdido.

Não é sem surpresa que Portugal faz sua entrada no Videobrasil com dois trabalhos melancólicos e, mais ainda, com dois nomes que estão entre os de maior peso da exposição, reconhecidos pelo sistema internacional da arte (com trabalhos expostos em museus de grande porte) e já familiares do público brasileiro: Filipa e Pedro estiveram presentes na 29<sup>o</sup> Bienal de São Paulo, em 2010. Considerando que Portugal teve o segundo maior número de artistas inscritos na chamada aberta, atrás apenas do Brasil, esta é, para dizer o mínimo, uma aposta segura.

Não sem o risco de cair em um reducionismo, talvez seja possível pensar a escolha por dois artistas renomados, trabalhando na chave melancólica, à luz de algumas linhas de força que têm pautado a arte e os discursos curatoriais nos últimos anos. Se a direção do olhar às ruínas do passado é uma característica dos melancólicos, talvez possamos dizer que também é melancólica essa tendência artística que, de norte a sul, tem se voltado para as ruínas dos

projetos modernos e os vestígios das utopias logradas. Essas revisões dos projetos modernos, tanto quanto a atenção ao Sul geopolítico, têm moldado e pautado discursos curatoriais, e não seria exagerado dizer que constituem uma forma hegemônica da produção intelectual ligada ao campo da cultura<sup>3</sup>. E elas respondem a um estado de crise do capitalismo avançado que, embora não seja uma exclusividade do Norte, não é equivalente à crise de países do Sul, onde o anúncio do fim do mundo chegou junto com o projeto expansionista e imperialista europeu.

A escolha de Filipa e Barateiro para o Videobrasil parece fazer eco a essas tendências discursivas do campo internacional da arte. Mas essas tendências, claro, não são estrangeiras à produção local: da última vez que nos tornamos o país do futuro – o que acontece de tempos em tempos por aqui –, quando nossa economia dava sinais de fortalecimento, e pela primeira vez a geração da qual faço parte vislumbrou o que poderia ser um estado de bem estar social, nosso sistema de arte local flertou com sua internacionalização de um modo inédito. De um lado, galerias do eixo São Paulo-Rio de Janeiro participavam de feiras internacionais como quem vai ali do lado, de outro, uma grande quantidade de exposições e artistas internacionais passaram por aqui. O resultado, talvez não tão difícil de se notar, foi uma adequação, um tanto natural e que partia de um desejo genuíno de diálogo por parte da produção local, às pautas do sistema da arte internacional. Nos últimos quinze anos, artistas brasileiros abordaram o legado ou o fracasso de alguns de nossos projetos modernos, em especial na arquitetura e no pensamento sociológico. Olhando para o passado, essa melancolia tropical e sensual, encoberta por folhas de palmeiras, e registrada com luz estourada por sob um sol de rachar, talvez não estivesse consciente do fracasso que viria a seguir, quando mais uma vez voltaríamos a ser o país que poderia ter sido o do futuro.

É no contexto dessa derrota que o Videobrasil chega a sua 20ª edição. Mas no lugar de expandir e tensionar nosso entendimento do Sul hoje, a escolha pela melancolia parece encampar e reafirmar um consenso hegemônico dentro de uma epistemologia que se quis e se quer desterritorializante, vasta e dinâmica. É possível que, na contraposição entre a produção portuguesa e a brasileira de, por exemplo, Thiago Martins, esteja delineado um impasse que vislumbre novos horizontes. Mas quando leio, no texto curatorial, a

---

<sup>3</sup> É verdade que temos visto, também no circuito internacional, um interesse crescente pela Antropofagia e pela produção brasileira tropicalista dos anos 1960-70, devedora de Oswald e Mário de Andrade, de artistas que vão de Hélio Oiticica à Glauber Rocha. O teor delirante, libidinal e voluntariamente arriscado de suas obras – e textos-manifestos – torna sua apropriação e, principalmente, sua tradução em um discurso com pretensão de síntese e universalidade muito mais difícil e laboriosa do que a revisão moderna a partir do discurso do modernismo.

afirmação segundo a qual “uma breve mirada para o cenário internacional da arte não deixa dúvidas: o sul está em toda parte” penso que existe aí a mesma ingenuidade que permite que, ainda hoje, mesmo nos catálogos das mais bem intencionadas exposições, se apresente Portugal como o “descobridor do Brasil”.