



Felipe Ribeiro > **A insistência do resto**

Resumo

Este artigo se detém sobre a performatividade da matéria quando esta perde sua função no ciclo produtivo. A condição de lixo torna-a um entrave a circulação do capital, o que a faz ser levada para longe ou reinserida no ciclo produtivo como uma promessa desenvolvimentista de saúde ambiental do sistema econômico. Tomando como base a instalação *Turvações Estratégicas* de Yuri Firmeza realizada no MAR - Museu de Arte do Rio, me pergunto o que acontece quando a matéria insiste em ser resto. Esta insistência é um mote para pensar noções de espaços dispersivos, zonas de contato, narrativas geográficas das coisas, e o entulho no processo de reurbanização da zona Portuária do Rio de Janeiro em preparação para os jogos olímpicos.

Palavras-chave: Yuri Firmeza. Matéria. Arqueologia. Instalação. Performatividade.

Abstract

This paper reflects on the performativity of the matter when it no longer has a function within productive cycles. The condition of waste makes the matter a hindrance to capital, and hence it is either put far away or reinserted within the productive cycle as a developmentist promise of making environmentally healthier the economic system. While reckoning with *Turvações Estratégicas*, installation by Yuri Firmeza exhibited at MAR – Rio Art Museum, I wonder what happens when the matter insists in becoming waste. That sheer insistence is also a motto to think of notions such as dispersive spaces, contact zones, geographic narratives of things, and the refuse in the reurbanization process of Rio de Janeiro's dock area aiming at the Olympic games period.

Keywords: Yuri Firmeza. Matter. Archeology. Installation art. Performativity.

Mas o que pode a materialidade do discurso ter de tão temível? Que temor é esse o de antecipar a matéria ao sentido? De trazê-la à tona para só então ordenar o discurso? Que ameaça é essa à vontade de verdade? Uma vontade que, como nos diz Foucault (1996, p. 8), produz um discurso “controlado, selecionado, organizado e redistribuído por certo número de procedimentos [...] que dominam os acontecimentos aleatórios”. E se essa antecipação da matéria explicitar que mesmo esse material não começa no exato momento do discurso, mas é, do contrário, reaproveitado? Podemos falar que isso é inerente a todo discurso, da gramática ao afeto e à cultura, e podemos evocar Austin, Foucault e Derrida para performar essa afirmação. Há, no entanto, uma mudança que me leva a pensar – e por isso eu me detenho tanto neste caso – que às vezes essa apropriação vem justamente do resto, do que não serve em outro discurso. Uma materialidade que é lixo, que é descartável, sendo necessário um novo procedimento para restituir nossa percepção do lixo à condição de matéria. Há pelo menos dois mecanismos possíveis, e o mais temível deles é uma operação fundamental de *Turvações Estratigráficas*, de Yuri Firmeza, obra composta por despojos arqueológicos – patrimônios da União – encontrados durante a reforma do Palacete D. João VI e do Terminal Rodoviário Mariano Procópio para a instalação do Museu de Arte do Rio (MAR), e de destroços oriundos das remoções efetuadas no Morro da Providência, região portuária do Rio de Janeiro.

Penso especificamente no entulho que Yuri usa na instalação e que parece chamar, magnetizar os outros materiais empregados: os achados arqueológicos, as fotos de época, os vídeos otimistas, o vídeo intimista de sua avó, a relação dos elefantes. Identifico os entulhos espacializados sobre o chão – ou sobre um papelão e este, sim, sobre o chão – como um núcleo energético dessa instalação. Tornar o resto visível, expô-lo à nossa percepção, é uma maneira de insistir nele, ou mesmo de aceitar sua própria insistência, de ajudá-lo simplesmente por estendê-lo num tempo paroxista e, nessa extensão, organizar trajetos cuja dispersão não perpetue aquela cadeia de produção que o faz sobra.

De outra forma, inserir os restos de volta ao ciclo de produção não seria insistir neles, mas literalmente *(re)ciclá-los*. A reciclagem é um investimento eficaz do uso. Sua potência é a de que o resto não reste. De que ele seja utilizado de maneira que seu passado como lixo seja esquecido. O resto é restituído à condição de matéria-prima. É preciso continuar, e pode-se continuar. Todo fim é antes um início, e por ser início antes de ser fim, o resto como sujeira do passado é matéria produtora de futuro.

Mas há vezes em que eles não são restituídos à matéria-prima senão à matéria-resto. Seja por uma inabilidade, vontade política do próprio ciclo que o produz, por uma resistência do resto em



Fig.1: *Turvações Estratigráficas*, 2013. Vista da exposição. Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro. Crédito: Thales Leite

ser retrabalhado, por falta de mecanismos ou por repulsa, o resto resta. Toda tentativa falha de reinserção do resto no ciclo produtivo evidencia sua insistência. O entulho é um resto. Material destruído, distópico. Por inabilidade ou vontade política de quem o produziu, esse entulho ainda insiste paroxisticamente no Morro da Providência. Fruto de um grande programa de reurbanização que inicialmente previa a remoção de quase metade do casario daquela favela, o entulho coloca à prova a resistência dos moradores. Alguns aceitaram ser deslocados para áreas mais remotas da cidade, enquanto muitos outros permanecem na comunidade, convivendo numa vizinhança de escombros de casas demolidas. Mas talvez o mais surpreendente seja que uma parte desse entulho também foi deslocada. Após a desinfecção de xixi de rato, esperma, restos de comida azeda, larvas, tapurus e caramujos adormecidos¹, essa pequena parte deslocada do entulho encontra-se dentro do Museu de Arte do Rio. Muda-se o espaço, mudam-se os agentes que devem a ele resistir.

De maneira geral, o uso do entulho é comumente reaproveitado como aterro para novas construções, ou é deslocado de forma a não comprometê-las. O resto ou entra no ciclo da história ou vira geografia. Essa geografia por aterramentos ou por deslocamentos é uma geografia que se cria em função da história, sendo, portanto, a ela subalterna.

Há, pois, outro caso de subalternidade entre geografia e história: a utopia. Inventada como um “não lugar”, uma ilha na incertitude do novo mundo (MORE, 2009), a utopia se torna um impulso recorrente das mudanças históricas. A incerteza do espaço – e mesmo a sua suspensão, um não lugar – é substituída pela projeção de conquista no tempo. Esse hoje não mais será, e o que hoje falta será compensado pela abundância, por esse discurso que é uma promessa de completude da história. Mas volta a pergunta: sendo a utopia suspensão e completude, não seria uma contradição um discurso utópico produzir restos? A produção distópica da utopia parece justamente inferir-lhe a temível pergunta: de que é feito seu discurso? Que elementos a compõem como esse ato de fala da história?

1 Informações advindas de uma conversa informal com o artista Yuri Firmeza (2013).

Pela existência dessas perguntas colocamos que a utopia pode ser um conceito, um modo de operação, mas não uma unidade. A sua promessa de completude é paradoxalmente variável. Cada utopia é o material e o uso daquilo de que é feita. É justo a essa materialidade específica e a utopia que dela se gera a que me refiro e com que me deparo ao entrar em *Turvações Estratigráficas: vídeo-projeções da cidade em simulações de computação, o clipping da boa notícia impressa, os modernos lançamentos imobiliários da região, a repetição da palavra felicidade, a dramaturgia da escolha da cidade e do país como sede de grandes eventos esportivos, a reurbanização que começa pela educação e pela cultura, um museu dedicado ao amanhã. Tudo isso fadado a reescrever historicamente um lugar, uma topografia citadina e territorializada do Rio de Janeiro, cidade chamada de maravilhosa – adjetivo de suspensão à norma, sobrenatural e cheio de encantos mil.*

Há a projeção da utopia, produção de euforia de futuro. No entanto, o que vemos sobre o topo é que o resto insiste. Insiste sobre o morro, insiste dentro do museu. No morro, matéria distópica forçando a realização de uma utopia de classe; no museu, voltando uma pergunta à cidade: O que o Rio de Janeiro está escolhendo produzir como resto? Se sobre o morro o resto – inabilidade ou vontade política do Estado – força seus moradores a afirmarem seu direito de presença ou seu deslocamento, dentro do museu a força dessa insistência – também uma vontade política – coloca justo o discurso de utopia entre presentidade e desarticulação. É esse discurso que tenta resistir diante do aglomerado de entulho.

Insistência e resistência são duas ações relacionais. São variações de forças de oposição entre agentes que compartilham um mesmo campo – espacial ou performativo – no topo ou no tópic. Olho para essa obra instalativa como uma geografia. Percebo cada constituinte como relevo diverso emergido num mesmo campo, das telas suspensas de vídeo ao material espalhado pelo chão, incluindo o próprio museu, que oferece não só chão, parede e teto, mas sua localidade à instalação. Entre proximidade e oposição, um material informa o outro. Mas o que essas relações de insistência e resistência mudam nessa informação entre materiais?

Proponho que essas duas ações relacionais são formas de presença que criam entre os materiais e através deles *zonas de contato*. Essas zonas de contato são o que primordialmente me interessa, por atualizarem a plasticidade dos materiais e seus usos numa disposição de proximidade que irradia um no outro, e ainda assim firmarem entre eles não só misturas e impurezas, mas profundos abismos. Entendo essas zonas de contato nesse imenso campo – espacial e performático – como dotadas de potências virtuais que não se extinguem, nem se reduzem a qualquer das suas atualizações. Toda atualização insistente, a justaposição visual, a sobreposição sonora, as ruínas, atualizam também a sua própria dispersão. Não há condensação, e toda proximidade é também um disparate. As matérias-resto, matérias-achado, matérias-utopia espacializam-se, e esse espaço fende, de maneira que o contato seja não somente um toque, mas um toque abissal.

É na construção dessa zona de contato que Yuri retrabalha o discurso utópico, realizando-o em fisicalidade plástica prioritária ao seu sentido de projeção de futuro. Passadas as projeções de vídeo, apenas o seu áudio perdura. Aquele conjunto de narrações cruelmente otimistas (2011) e seu matiz celebratório reverberam ininteligivelmente pela galeria se tornando um forte ruído na exposição. Aquela massa sonora é algo de que quero distância, algo que quero poder não ouvir para continuar a definir meu trajeto. Mas essa distância não acontece. A utopia tomada por sua matéria sonora impossibilita minha experiência sem a sua presença fantasmagórica. É nessa atualização da matéria que a utopia é forçada a criar conexões com os restos que em seu discurso fica omissos. Essa conexão antipática restitui a utopia à geografia. Porém, essa restituição não é uma volta àquela condição originária de lugar suspenso, autônomo e unitário, e, sim, uma atualização sob a égide da dispersão.

Essa explicitação de materialidades – entre insistências e resistências – é uma enorme ação performativa, muito maior que o encerramento da obra instalativa numa imagem de denúncia. A utopia é a modelagem da matéria que a compõe – ela é memória e se mostra, também, perda de memória.

*

Aterrissar a utopia numa topografia localizada; espacializar a história de forma que outras significações aconteçam; negociar a presença de cada componente instalativo – da legislação do uso justo dos vídeos institucionais à limpeza do entulho para entrar no espaço do museu, ao pagamento das fotografias do arrasamento do Morro do Castelo, à liberação pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) do uso das peças arqueológicas advindas das escavações da zona portuária e do subterrâneo do MAR, por onde agora passa um túnel. Organizar essas ações sob a ótica afetiva da deterioração da memória da própria avó, em excertos de dez anos de imagens de arquivo; garantir nesse arquivo como em nenhum outro o vestígio de festividade. Todas essas ações geram linhas de atuação para garantir a formação dessas zonas de contato e, apesar de ultrapassarem a própria visualidade dos objetos no museu, ainda assim são gestos de composição dessa instalação. Essas descrições são performativas (AUSTIN, 1962) da instalação e integrantes da geografização do discurso. Tanta negociação ao redor de como esse material será exposto aponta para sua importância histórica, recente ou não, de como esse material gera e entra para a história. E, no entanto, ele entra como geografia. A historicidade desses materiais é performada na instalação de relevos. A zona de contato é um ato de fala dessa obra (AUSTIN, 1962). Dizer é fazer e fazer é dizer.

Essa reconfiguração da história pela geografia intitula a exposição. A estratigrafia, sobreposição de camadas geológicas e, portanto, vestígio temporal, substância histórica ordenada uma no topo de outra, tem sua organização turvada. Não mais identificar onde uma camada começa e a outra termina, mas restituir todas elas à condição contemporânea de superfície. Deixar que essa

restituição proponha novos relevos e construa zonas de contato e, portanto, que não encerre essa mistura em uma unidade, mas, do contrário, garanta nessa superfície a heterogeneidade. Essa garantia performa o que Foucault (PHILO, 2000) vai justo nomear *espaços dispersivos*.

Os espaços dispersivos se organizam justo por um processo de desierarquização que coloca as coisas num mesmo patamar de importância e fundamento. Essa planificação é uma forma de se rever as coisas para além de uma constituição essencialista e de, ao espacializá-las, subverter-lhes a ordem que constituía e cristalizava relações de poder. É nessa espacialização dispersa que ele elabora seus atos arqueológicos de produção de saber, na qual os contextos caóticos fragmentam fenômenos e processos históricos. Através dos espaços de dispersão Foucault (PHILO, 2000) encontra potências para desestruturar a qualidade totalizante da história em prol do que chama de história geral, na qual a hierarquia institucional pode ser diretamente confrontada.

A percepção da presença de zonas de contatos nesses espaços dispersivos cria discursos que estão intimamente ligados às circunstâncias da trajetória e que não se encerram em ordenações cíclicas ou recicláveis. O trajeto é uma ação concreta, é um caminho do corpo, um caminho do meu corpo, e – tomara! – do seu corpo, por entre os componentes estratigráficos turvados que Yuri traz à superfície do MAR.

Tudo se liga, mas são essas ligações que também determinam abismos. Localizar os restos para então se desorientar por eles. O que há entre o entulho recente advindo do Morro da Providência e os achados arqueológicos do Morro do Castelo, cujo arrasamento gera o aterro portuário sobre o qual se sustenta o Museu de Arte do Rio, que abriga essa exposição? Que entre é esse que se aproxima e ao se aproximar se turva? Um entre que se constrói como perda, como não acesso, como ruína e como ruído, como memória, justo pelo que nela falta?

É essa complexidade performática que faz com que a geografia seja a ciência das paisagens que resultam da relação humana na superfície da Terra, atendo-se, portanto, ao relevo, seus usos e seus discursos. A essas relações em constante atualização, Nigel Thrift (2008, p. IV) vai chamar de “a geografia do que acontece”. Uma biogeografia que se constrói como um circuito nervoso, de pulsões elétricas que não se formalizam, mas que estão constantemente gerando conexões e disjunções. Uma geografia entre operações de corpos, mas também de objetos, produzindo o discurso a partir da prática de percursos e vivências do cotidiano, envolvendo neles a experiência empírica, a intuição como método, e mesmo um esquematismo materialista, para identificar aí um afeto que gere a ética desse percurso.

Esse fluxo de percursos e vivências como propulsor denso de sua própria ética é o que gera a geografia das *Turvações Estratigráficas*. Penso em circuito nervoso e olho para aquela sala no térreo do MAR como primordialmente uma sala de negociações. Negociações entre a visualidade dos objetos, os processos valorativos e hierárquicos; negociações dos protocolos institucionais – tais como apresentar objetos arqueológicos ainda não inventariados, porém podendo responder até mesmo com

aprisionamento caso algo lhes aconteça –; negociação de como uma obra que é pura zona de contato pode se tornar acervo desse museu, quando parte dos objetos dela não pertence ao artista; negociação que culmina na doação de entulho para a coleção permanente do museu; negociação do peso e da sujeira desse entulho, do papelão entre ele e o chão como controle de seu contágio; negociação da produção textual da exposição.

Vocalizar essas divagações é dispersar os elementos, atribuindo-os às suas localizações, para então aproximá-las e colocá-las à beira de seus abismos. Essas linhas de força performativa também constituem o espaço e, com ele, trajetórias complexas. Porém, a complexidade se dá não só por uma questão de espaços dispersivos, mas pela necessidade de localizar, de endereçar, de dar um endereço a eles.

Quando Foucault (PHILO, 2000) propõe a organização sistêmica do discurso em espaços dispersivos, há nesse conceito um uso deliberadamente generalizado do espaço em termos institucionais. Logo, são espaços de hospitais, escolas, prisões, entre outros que não possuem uma localidade definida, ou que quando a possuem são tomados metonimicamente, gerando, portanto, estudos de caso cujo fim é generalista. O que importa é o espaço como arquitetura e geometria da instituição. Nessa constituição de espaço, Foucault está repensando a atuação institucional em prol de uma geografia humana, e por isso a abstração do lugar. No entanto, penso que a abrangência das palavras “instituição” e “humanidade” não abre suficientes abismos na estratigrafia que Yuri propõe. É imperativo calcá-la na afetividade e no fluxo concreto de vivências, inseri-la nessa geografia do que acontece, para que sismos mais fortes a turvem.

Colocar, pois, o escopo de *Turvações Estratigráficas* numa generalização de pensamento sobre as cidades pode repetir essa síndrome de metonímia institucional. Os espaços de dispersão propostos na galeria são localizados. O entulho é o do Morro da Providência; os achados arqueológicos, os do Morro do Castelo; porém, só reencontrados na escavação do Porto. A avó é residente do Ceará, assim como Yuri. Não reconhecer a localização geográfica é uma enorme abstração do lugar em espaço e um comprometimento da força das zonas de contato que surgem da capacidade de nomear propriamente esses locais. Da mesma forma, se *Turvações Estratigráficas* pode servir para pensar as cidades, ela vai além e pensa o Rio de Janeiro. E vejo aí uma riqueza discursiva e proposta política nessa especificidade do lugar. E a começar pelo seu próprio começo, pela própria proposta de sua existência diretamente vinculada ao lugar que o Museu que a convivia ocupa. Essa obra é um pensamento e um gesto sobre o Rio de Janeiro, e em tal radicalidade que encerrar essas discussões como estudo de caso generalista é também explicitar a recorrente utopia que se vive na cidade, de que o Rio de Janeiro é ou pode ser representativo de nosso país.

Aquela sala é mais de negociação que de exposição, porque ela está no térreo, na terra, no aterro do porto, na aterrissagem de sua utopia-maravilha. Não um espaço de geometria reproduzível em qualquer outra instituição de arte e educação, mas nessa especificidade que gera os sistemas interativos, virtuais, inclusivos,

exclusivos, repulsivos das forças desse lugar. E, através dessas forças, insisto numa ética da instalação em que o trajeto não é mais uma ligação de pontos do que a abertura de seus abismos.

Ademais, essa performatividade do lugar me chama atenção, inclusive por surgir de um artista não residente. Característica que explicita a tão falada e fadada vocação turística da cidade, atualizando nessa vocação a capacidade do Rio de Janeiro de ser pensado e reorganizado por um olhar de estranheza que o faça estrangeiro de si mesmo. Qualquer desdobramento dessa exposição é, antes de tudo, mais uma turvação que coloca também esse discurso de Rio de Janeiro na superfície.

*

Quando Thrift (2008) pensa a geografia do que acontece no que ele chama de teoria da não representatividade, entre os vários discursos sobre os quais ele a elabora, vejo conexão com o pensamento arqueológico de Foucault. É através dessa conexão que posso também ver como Yuri faz a sua escavação e arqueologia.

A arqueologia enquanto saber trabalha sobre índices de vivência e, nesse sentido, olha mais através dos objetos que para a sua matéria. O entulho desinfetado advindo do Morro da Providência é um índice. Mas, por derivar de uma experiência contemporânea, é primordialmente um índice topológico da vivência naquele lugar – e índice de que há muita produção de entulho não desinfetado insistindo por lá. De outra forma, os achados arqueológicos são índices tomados pela existência de um tempo. Dispositivos de fabulações de como seus habitantes viviam no Rio de Janeiro e, exaltando-se aqui, conforme texto do IPHAN para a exposição, os seus procedimentos de saúde e higiene. Se a arqueologia é uma ciência de índices, Foucault (GIACOMONI; VARGAS, 2010) vai propor indexar-se a própria ciência, fazendo de sua produção de saber também objeto de estudo. Afirma-se, assim, o objeto como uma formação daquilo que é dito sobre ele. Essa Arqueologia do Saber imbui a complexidade das trajetórias por *Turvações Estratigráficas*.

No entanto, me chama atenção como essa arqueologia, que traz a profundidade à superfície, tem entre seus materiais pelo menos um que é de potência regressiva. Um material que, indexado, coloca um abismo à impossibilidade desse próprio índice. Uma potência de pulsão de morte do sentido, que ameaça a arquivagem e que oscila os objetos entre índice e matéria. Uma oscilação que se dá ao próprio sujeito quando ela não se reconhece, quando se torna objeto pela própria estranheza que sente de si. Refiro-me à Dona Jucineide, avó de Yuri. Diz ela: “Eu não boio há trinta anos”. E depois: “Parece Dona Jucineide... Quem é essa (boiando)? Sou eu?”. Duas frases e um abismo. Abismo que se tenta atravessar num fluxo, num estabelecimento de continuidade da fala, de como uma palavra puxa outra (“Tu sabe algum começo?”) e de como uma palavra indexa outra, como é o caso da repetição do poema acronímico feito com seu nome. Esse fluxo de repetição é puro encadeamento, um encadeamento roteirizado; tão decorado que antecipa a matéria da fala ao sentido dos versos.

Encadeamento, no entanto, que se completa e se repete como se fosse um novo (“Vou dizer um outro!”) e só no meio da fala se percebe o mesmo. Repetição que a cada tentativa se esvai em descontínua fragilidade (“Ai, era a minha...”) e que em se constituir por fluxo cria cada vez mais abismos: “Tu quer copiar esse?”, pergunta explicitando casualmente a própria gravação. Afinal, entre tanta repetição, não é justamente essa a questão? A de que a afetividade é única?

A incerteza descompromissada de Dona Jucineide parece conduzir o saber para um lugar de imprecisão. Imprecisão impressa inclusive nestas palavras, nesta minha tentativa de dar sentido à incontestável presença de seu arquivo na instalação. A ordem de seu discurso se expõe na fragilidade e insiste em se repetir para ser espontâneo. Essa espontaneidade que faz de todo início um fim, e que como fim me faz identificar, tomar discurso por sua realidade material de coisa pronunciada (FOUCAULT, 1996). Há aí uma radicalidade de imanência e afeto daquilo que tanto insiste quanto se esvai. Insistir e se esvaír: parece esse o duplo movimento de criação de zonas de contato e de espaços de dispersão. Por um lado, a arqueologia e, através dela, o positivismo de descoberta e a produção de saber, mas, por outro lado, e como consequência desse próprio movimento, sua anarquia. Uma anarquia que é pura construção de afeto. Uma anarquia se constrói no esquecimento, que é a ameaça do mal, do mal de Alzheimer, e do mal de arquivo (DERRIDA, 2001), uma festividade sem monumentos, uma desintegração gradativa do tempo-espço, fabulação sem índice preciso: nem de onde se vive, nem de como se vivia. Pulsões arquiviolíticas que colocam tudo em estado de emergência – e, como tal, no imperativo de chegar à superfície, para então nessa superfície se negociar entre zonas de contato, os donos do arquivo, os que detêm sua lei e, invariavelmente, a sua perda. Através de Dona Jucineide, o objeto (ou ela) não é o que se diz sobre ele (ou ela), mas o que ainda se diz. O saber é um resto e cada vez menos. Mas, nessa cruel regressão, o que me interessa é percebê-lo naquilo que ele tem de tão temível – não a completude do mal, mas sua constitutiva materialidade. Ouvindo Dona Jucineide sob o esquematismo materialista, ouço um discurso oscilante entre sua produção e seu resto. E é nessa oscilação que os materiais insistem e resistem, entre procedimentos de escavação arqueológica e sua anarqueologia distópica. Cabe à sala manter sua condição de negociação para que possam surgir sempre mais zonas de contato que, entre atenção e abismos, irradiem-se pela cidade.

* * *

Um paradoxo da soberania

Uma versão deste texto, *A insistência do resto*, foi apresentada no seminário *Escavar nas superfícies*, acontecido no MAR – Museu de Arte do Rio. Apresentei-o no dia 19 de outubro de 2013. Ao final da mesa de debates, durante a rodada de perguntas, surgiram discussões acaloradas sobre o papel gentrificador da arte e

da educação ao inaugurar um projeto radical de reurbanização da zona portuária com um museu e uma escola. Foi então que um homem, na faixa de seus 70 anos, pede a palavra e se identifica como sr. Brasil. Ele diz que foi estivador no porto do Rio e que mora na Saúde desde sempre. Emocionado e preocupado com o plano arbitrário de obras, disse que já não se viam mais crianças brincando na rua daquela região, e que se preocupava bastante com isso. Mas disse também – e aqui no adversativo é onde reside o paradoxo – que viveu e trabalhou ali no período da ditadura, quando aquele prédio era uma delegacia de polícia. Sr. Brasil passava ao largo e tinha horror ao prédio (com efeito, durante as obras do MAR, foi encontrado um corpo sem cabeça e emparedado naquela construção). Ele tinha muito medo de ser levado para o interior daquele edifício e nunca mais sair. Sr. Brasil, com os olhos marejados, disse mais ou menos com essas palavras: “O que era uma delegacia hoje é um museu, e eu que morria de medo de passar por perto daqui, hoje não saio daqui de dentro”.

Finalizamos ali a rodada de conversas, para que a sonoridade daquelas palavras continuasse ecoando e, assim espero, sustentando as paredes históricas daquele prédio.

Referências

- AUSTIN, J. L. **How to do Things with Words**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1962.
- BERLANT, L. **Cruel Optimism**. Durham e Londres: Duke University Press, 2011.
- DERRIDA, J. **Mal de Arquivo: Uma Impressão Freudiana**. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 2001.
- FOUCAULT, M. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.
- GIACOMONI, M. P. e VARGAS, A. Z. Foucault, a Arqueologia do Saber e a Formação Discursiva. **Veredas Online**, n. 2. PPG Linguística/UFJF. Juiz de Fora, 2010.
- MORE, T. **Utopia**. São Paulo: Livraria Martins Fontes ed., 2009.
- PHILO, C. Foucault's Geographies. In: CRANG, M. e THRIFT, N. (Orgs.). **Thinking Spaces**. Nova York: Routledge, 2000.
- THRIFT, N. **Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect**. Nova York: Routledge, 2008.