



Moacir dos Anjos > **Inventar a política**

> Pesquisador da Fundação Joaquim Nabuco desde 1990. Foi diretor do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães entre 2001 e 2006 e pesquisador visitante no grupo de pesquisa TrAIN – Transnational Art, Identity and Nation, na University of the Arts, em Londres, entre 2008 e 2009. Foi curador da 29ª Bienal de São Paulo (2010) e das exposições “*Cães sem Plumas*” (2014), no MAMAM, “*A Queda do Céu*” (2015), no Paço das Artes, São Paulo, “*Adornos do Brasil Indígena – Resistências Contemporâneas*” (2016), no SESC Pinheiros, São Paulo, e “*Travessias 5 – Emergência*” (2017), no Galpão Bela Maré, Rio de Janeiro. É autor dos livros “*Local/global. Arte em trânsito*” (2015), “*ArteBra Crítica*” (2010) e “*Contraditório*” (2017), além de editor de “*Pertença, Caderno_ SESC_Videobrasil 8*” (2012). É professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará.

Durante um período de produção intensa, situado entre o final da década de 1980 e início da de 2000, Doris Salcedo criou conjuntos de esculturas e instalações que comentam e recordam a violência que há muito ocupa, e que de algum modo define e une, as esferas de vida privada e pública na Colômbia¹. São trabalhos que transformam testemunhos pessoais de perdas e de dores em objetos e ambientes, desprovidos, todavia, da vontade de narrar histórias únicas. São trabalhos que retêm, na fisicalidade dura e áspera das coisas, lembranças de entes próximos que foram sequestrados, feridos ou mortos, sem, contudo, nomeá-los ou identificá-los de maneira precisa. O que distingue essas esculturas e instalações, portanto, não é somente sua capacidade de evocar ausências e marcas absolutas, mas justamente seu poder de alargar sentimentos particulares de luto, de medo e de raiva, e de transformá-los em memória partilhada de uma situação que, em potência, ameaça e atinge qualquer um. A investigação que a artista faz do conflito colombiano por meio dessas séries articuladas de trabalhos não se resume, assim, à recordação individual de suas vítimas; busca também introduzir, no corpo social de seu país, o incômodo de rememorar, o tempo inteiro, a chaga aberta que o corrói gradualmente. Ao lado de outros artistas, pensadores e ativistas, instrui os que vivem ali sobre a responsabilidade de lembrar os efeitos da violência².

A despeito das especificidades que cada um desses agrupamentos de trabalhos possui, todos se valem de índices e traços materiais das vítimas (sapatos, roupas, partes de casas, móveis) para enunciar uma situação que acomete a Colômbia e na qual pessoas podem morrer ou sumir de modo súbito, estejam ou não diretamente envolvidas com os conflitos. São esculturas e instalações que buscam dar forma e textura à exclusão radical de parcela da população da comunidade a que legalmente pertence, reduzida ao que Giorgio Agamben (2002) denominou de vida meramente fisiológica ou “nua”, em que é tênue a distinção entre morrer e estar vivo. Para o filósofo, esse é o tipo de existência que porções crescentes dos que habitam o mundo são forçadas a ter por desígnio do “poder soberano”, o qual suspende a universalidade da ordem jurídica que ele próprio institui

1 Fazem parte dessa produção seminal da artista, em que os princípios estéticos e éticos de sua obra foram plenamente estabelecidos, os “Atrabiliarios” (1992-2004), os trabalhos denominados conjuntamente de “La Casa Viuda” (1992-1995), diversas esculturas sem título feitas com móveis (1989-1999) e as três peças que compõem a série “Unland” (1995-1998). Para uma discussão em detalhe desses e de outros trabalhos de Doris Salcedo feitos no mesmo período, ver PRINCENTHAL, Nancy. Survey. In: PRINCENTHAL, Nancy; BASUALDO, Carlos; HUYSSSEN, Andreas. **Doris Salcedo**. Londres: Phaidon, pp. 39-89, 2000.

2 Conforme Susan Sontag (2003, p. 73) sugere, “não existe o que se chama de memória coletiva – parte da mesma família de noções espúrias a que pertence a culpa coletiva. Mas existe uma instrução coletiva”.

e circunscreve o alcance de toda norma reguladora de disputas, criando um “estado de exceção” que desprotege grupos específicos. Não há critérios únicos para definir ao certo, porém, o grau de despossessão de direitos e de exposição a riscos que subtrai alguém da comunidade que o aceitava como partícipe. Mas é certo que a cada momento e lugar essa fronteira é reconhecida por quem neles vive, suscitando indiferença ou solidariedade entre os excluídos³.

Na maior parte dos trabalhos que Doris Salcedo realizou ao longo da década de 2000, essa condição de exclusão passou a ser examinada sem a referência explícita ao conflito colombiano. São instalações em que as clivagens que existem entre parcelas da população que habitam uma mesma cidade, partilham uma mesma nação ou que integram uma comunidade qualquer (das menores às mais abrangentes) são traduzidas como experiências sensoriais de caos, incerteza ou enclausuramento⁴. Experiências que universalizam, assim, o aprendizado sensível da artista diante da realidade de seu país; e que sugerem conceitos abstratos, decantados a partir de uma experiência de *afecto* singular, para pensar as trevas do mundo.⁵ Em 2007, entretanto, o assassinato de onze deputados de Valle del Cauca, um dos mais importantes departamentos da Colômbia, que haviam sido sequestrados cinco anos antes pelas Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (FARC), fez com que, como gesto de afirmação de pertença e inclusão comunitária, Doris Salcedo organizasse um ato público de luto na Plaza de Bolívar, principal espaço de encontro da área central de Bogotá. Com a ajuda das pessoas que atenderam ao seu chamado, vinte e quatro mil velas acesas foram colocadas pela artista sobre o chão inteiro da praça, formando uma teia efêmera e densa de luz que buscava, de algum modo, contrapor-se ao vazio e ao escuro que toda morte instaura.

Essa vontade (incontornável, talvez) de tentar entender e reconfigurar a situação de exceção que perdura em seu país é de novo afirmada por Doris Salcedo em “Plegaria Muda” (2010), primeiro projeto de instalação em vários anos que se estrutura a partir de episódio específico ocorrido em seu entorno. “Plegaria Muda” articula, como súplica densa e urgente, dirigida a quem quiser ouvi-la, resposta à descoberta de covas comuns onde foram enterrados os corpos de muitos jovens moradores de

3 A situação paradigmática desse alijamento de um grupo da esfera da vida comum é aquela experimentada pelos que, no passado, foram enviados a campos de extermínio por Estados totalitários. Também é exemplo extremo da exclusão de todo e qualquer amparo que o ordenamento legal oferece o destino daqueles que desapareceram sob o jugo de regimes ditatoriais, assim como o porvir incerto dos que são forçados a residir em campos de refugiados. São igualmente modos de segregar grupos de um espaço comum a criação de zonas de contenção de imigrantes que não portam documentos, ou mesmo a falta de garantias adequadas de saúde e segurança para os que moram em zonas civis insalubres e violentas, sob o risco constante de doença e morte.

4 Entre esses trabalhos, destacam-se a instalação sem título feita para a 8ª. Bienal de Istambul (2003), “Neither” (2004), apresentado na galeria White Cube, em Londres, “Abyss” (2005), feito para a Triennial of Contemporary Art, no Castello di Rivoli, em Turim, e “Shibboleth” (2007), na Tate Modern, em Londres.

5 Para Gilles Deleuze, quando a potência de agir aumenta suficientemente no encontro ao acaso entre corpos, “entramos na posse dessa potência e nos tornamos capazes de formar um conceito, começando pelo menos universal (conveniência de nosso corpo com *algum* outro), mesmo se na sequência devemos atingir conceitos cada vez mais amplos segundo a ordem de composição das relações” (1997, p. 162, ênfase no original).

regiões pobres da Colômbia. Jovens que foram eliminados, entre 2003 e 2009, por membros do Exército do país em troca de recompensa oferecida pelo aniquilamento de opositores armados ao regime. A atribuição forjada de culpa a esses civis inocentes e sua supressão criminosas são desdobramentos do fato de eles já viverem em zona de indistinção entre vida e morte, destituídos dos direitos plenos de cidadania. Situação que tem continuidade e conclusão lógica no sepultamento conjunto e sem identificação prévia de seus corpos, tratados como se fossem os restos mortais de “desconhecidos”. Dessa vez, contudo – tal como nas instalações que imediatamente o antecedem e como na ação feita na Plaza de Bolívar –, não há no trabalho vestígios materiais que evoquem a violência sobre os extratos da sociedade colombiana continuamente empurrados para uma situação de vulnerabilidade plena. Tal situação é conjurada, ao contrário, por meio da criação e oferecimento de uma imagem de desolação que é, todavia, também imagem de resistência à supressão de singularidades, finalidade última embutida em cada morte violenta.

A instalação, na versão em que foi primeiro concebida, é formada por um conjunto de cento e onze unidades, cada uma delas construída por duas mesas similares de madeira e uma camada espessa de adobe, mistura compacta de terra, material orgânico e cimento, feita em dimensões quase idênticas às dos tampos dos móveis. Em cada unidade dessas, uma das mesas é apoiada sobre o piso, e sobre ela é posto o adobe; por cima dele, é afixada, por fim, a segunda mesa, com as pernas viradas para o alto, criando estrutura verticalmente simétrica. De buracos minúsculos no tampo de cada mesa invertida, saem filetes de grama irregularmente distribuídos ao longo de sua superfície, como se o que está no interior da matéria prensada entre os dois móveis anunciasse sua presença silenciosa e reprimida. O encontro com a paisagem criada por tantas construções similares – distribuídas em ambiente amplo e aproximadamente equidistantes umas das outras – descortina, de imediato, o espaço que a artista busca evocar em seu trabalho: um cemitério constituído por uma quantidade de túmulos maior que os olhos podem contar a partir de uma visada ligeira. Mais que um número de significado preciso, porém, cento e onze expressa uma soma grande o bastante de mortes que atesta, de modo intuitivo e inequívoco, a dimensão da violência a que se está exposto quando se é excluído da comunidade da qual se é parte. A repetição por três vezes da unidade sugere, aqui, o seu avesso: o apagamento do que é único⁶.

Paradoxalmente, a remissão a um campo santo não significa, nesse contexto, a uniformização de destinos que a morte provoca; antes tem o poder de pleitear, para as incontáveis vítimas de violência cega, o direito ao reconhecimento da individualidade roubada, tanto em vida quanto após a morte. Mesmo sem trazer

6 Coincidentemente, “111” é também o título de uma instalação do artista brasileiro Nuno Ramos, feita em 1992 para marcar o massacre, ocorrido naquele ano, do mesmo número de detentos no presídio do Carandiru, em São Paulo. O sistema prisional, no Brasil como em tantas outras partes, é um dos espaços onde mais fica evidente a suspensão do ordenamento jurídico que, em tese, garantiria a inclusão em uma comunidade mesmo para aqueles que cometem delitos.

a identificação de nome algum, a mera ordenação dos lugares de sepultamento resgata os mortos do anonimato e da amnésia social a que a vala repartida e o enterro escondido de corpos os condenam, devolvendo a cada vida tomada a ideia de irreduzível particularidade. As unidades que figuram os túmulos são posicionadas no espaço expositivo, contudo, a uma distância tal uma das demais que sugere o seu agrupamento, afirmando a natureza comum, mas não indistinta, das mortes ali lembradas. Conjunto, ademais, que pode ser simbolicamente ampliado sem qualquer limite prévio, agregando a ele o resultado violento de ainda outras disputas. Dessa maneira, se o ato mesmo de percorrer a instalação tem o efeito de contabilizar cada vítima como imiscível com quaisquer outras na memória afetiva do conflito colombiano, produz também, e ao mesmo tempo, sua inscrição no âmbito de uma discussão sobre a violência que transcende situações específicas. É nessa tensão, expressa já na organização do ambiente que acolhe o trabalho, entre afiançar a excepcionalidade dos traumas referidos e sugerir sua conexão com tantos outros eventos que ocorrem em tempos e cantos diversos, que se ancora a validade extensa desse e de outros trabalhos de Doris Salcedo.

Se “Plegaria Muda” é claramente comprometida com o destino daqueles que não são mais contados nos acordos sociais que atribuem a segmentos da população os mais básicos direitos, ela comunica melhor o que significa ser destituído dessas garantias na medida em que recusa a representação ou a narrativa de fatos. É, ao contrário, na materialidade mesma do trabalho que a exclusão que marca formas extremas de controle social se tece em locução simbólica, tornando-se conhecimento que antes não existia e que não se pode obter de outro modo. E quanto mais a instalação seduz os sentidos para a questão em torno da qual se organiza, mais desconforto gera a quem se dispõe a percorrê-la, afirmando a morte como divisor absoluto entre aqueles que a exploram e os que são ali lembrados pela artista. Ao serem convidados a caminhar entre as peças que compõem o trabalho, os visitantes da exposição têm que necessariamente despender certo tempo com ele e examinar de perto, a uma altura que é mais próxima dos rostos que do piso, as estruturas frágeis e solenes que lembram túmulos. São levados, por isso, a prestar atenção na textura rústica e opaca do adobe comprimido entre os tampos das mesas, nos ramos finos de grama que forçam seu caminho através da madeira, nos tristes tons terrosos e cinzas que coloreem os móveis. A instalação torna-se, no encontro que esse movimento de corpos promove, um meio de evidenciar perdas e de comunicar dores. O número grande de unidades que dão contorno a esse ambiente igualmente cria, para aqueles que se encontram no interior da sala onde estão dispostas, a sensação de um chão fraturado que se eleva em segmentos correspondentes aos perímetros das mesas, à altura das superfícies de onde emerge a grama; chão que parcialmente soterra o espaço expositivo. Além de terem os rostos postos quase ao nível das extensões de madeira que simbolicamente ocultam os restos de tantas vítimas de violência, os que visitam a exposição têm, por consequência, seus corpos também

enterrados até o meio, tornando-os vulneráveis e implicando-os sensorialmente em uma situação da qual não podem mais se julgar afastados⁷. O visitante não é nunca, na obra de Doris Salcedo, mero observador de um acontecimento, mas sempre porção nele implicada. O próprio fato de ser lembrado de algo – seja do conflito que deu origem ao trabalho, seja de outro que ele faça evocar – gera cumplicidade. Recordar, nessa acepção, é um ato ético⁸.

A capacidade de ampla mobilização dos sentidos que “Plegaria Muda” possui – e sua resultante potência em confrontar a violência como mal absoluto – está, portanto, menos na explicitação inequívoca dos termos de uma situação dada que no reconhecimento de certo grau de opacidade próprio aos eventos a que alude. Se o assunto primeiro do trabalho – a usurpação dos mais fundamentais direitos de grupos sociais na Colômbia – é legível para quem conhece a obra anterior da artista, não há nele a pretensão de sugerir causas para os repetidos fracassos de mediação dos conflitos que afligem o país. Tampouco o trabalho pretende falar em nome ou em lugar dos que morreram como resultado da violência na Colômbia, e muito menos daqueles vitimados em outros lugares ou tempos. Fazê-lo seria apropriar-se da dor alheia, tirar também dos que são próximos dos mortos o que lhes restou de autonomia. Seria, enfim, falar pelo “subalterno” e negar-lhe a possibilidade de enunciar um discurso e de ser ouvido, ou de exercer o “direito de narrar” a própria vida⁹. “Plegaria Muda” aceita como pressuposto a noção de que situações vividas pelo outro não podem ser apreendidas plenamente nos termos daquele que fala, embora isso não seja obstáculo à emergência e à enunciação de um sentimento de solidariedade em relação a quem foi desposuído de sua humanidade¹⁰. Muito ao contrário, é justamente por não ser transparente e perfeitamente traduzível em outros meios que o trabalho pode tornar mais visível a “vida nua” e declarar como intolerável o destino daqueles destituídos de tudo. O testemunho elusivo e nublado da exclusão violenta, ainda quando afirmado com contundência, faz do trabalho um enigma. Enigma que não requer decifração, posto que é o espanto que causa, e não sua plena compreensão, que o torna relevante. “Plegaria Muda” oferece experiências cognitivas que são da ordem das “pequenas percepções”, aquelas que são menos partes da apreensão de um fato do que seus requisitos ou elementos genéticos, cuja consciência é apenas subliminar e difusa (DELEUZE, 1991). Esta é, talvez, a maneira mais efetiva de lutar contra o esquecimento

7 A estratégia de levar o olhar do público para baixo e para dentro da terra já havia sido adotada pela artista no trabalho “Shibboleth” (2007), realizado no vão central da Tate Modern, em Londres. Ali onde outros artistas haviam ocupado, com suas obras, as dezenas de metros que separam teto e piso, Doris Salcedo abriu uma fissura irregular em toda a extensão do chão, como se um tremor de terra houvesse quebrado a uniformidade daquela superfície e deixado entrever não somente as entranhas físicas do museu, mas também tudo o que, na visão de modernidade forjada na Europa ao longo de vários séculos, é indiferença ou hostilidade ao outro.

8 De acordo com Susan Sontag (2003, p. 96), a “memória é, de forma dolorosa, a única relação que podemos ter com os mortos”.

9 Sobre o conceito de subalterno, ver SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o Subalterno Falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. Sobre a ideia do “direito de narrar”, ver BHABHA, Homi. **The right to narrate**. Disponível em: <http://www.uchicago.edu/docs/millennium/bhabha/bhabha_a.html>. Acesso em: nov. 2004.

10 A defesa da opacidade do outro como estratégia de respeito à diversidade é feita por GLISSANT (1997).

do que é singular, aquilo que as forças regressivas que habitam o corpo social teimam em suprimir. Sem jamais ceder ao aparente ou à propaganda, a obra de Doris Salcedo aprofunda o desentendimento entre partes, dá visibilidade ao que antes não possuía, lembra as fraturas do mundo: ativa, alarga e adensa um campo de recepção para a fala do subalterno. Inventa política¹¹.

11 Para Jacques Rancière (1996, p. 42), a “política é uma atividade que rompe uma dada configuração do sensível, redefinindo o espaço onde as partes, as parcelas e as ausências de parcela [em uma comunidade] se definiam. Ela desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar. A atividade política faz ver o que não podia ser visto e faz ouvir um discurso onde antes só se distinguiu ruído”.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: O Poder Soberano e a Vida Nua I. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- DELEUZE, Gilles. **A Dobra, Leibniz e o Barroco**. Campinas: Papirus, 1991.
- DELEUZE, Gilles. Spinoza e as três “éticas”. In: _____. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- GLISSANT, Édouard. **Poetics of Relation**. Michigan: The University of Michigan Press, 1997.
- RANCIÈRE, Jacques. **O Desentendimento** – Política e Filosofia. São Paulo, Editora 34, 1996.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.