

# Ícaro Lira



site:

<http://cargocollective.com/icarolira/index>

publicações:

<http://issuu.com/icarolira>

vídeos:

<https://vimeo.com/icarolira/videos/>

Ícaro Lira,

Nasceu em Fortaleza, Ceará, Brasil, 1986.

Vive e Trabalha em São Paulo-SP.

Artista Visual, Editor e Investigador, com pesquisa desenvolvida no âmbito do Documentário Experimental. Estudou Cinema e Vídeo na Casa Amarela-UFC, Fortaleza(CE), Montagem e Edição de Som, pelo Instituto de Cinema Darcy Ribeiro(RJ) e na Escola de Artes Visuais do Parque Lage(RJ) participou dos Programas Fundamentação e Aprofundamento.

Em 2013 recebeu o Prêmio Honra ao Mérito Arte e Patrimônio do IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e em 2014 participou da 3ª Bienal da Bahia com Pesquisa sobre Projetos Populares. Realizou Exposições Individuais no Paço das Artes(SP), Oficina Cultural Oswald de Andrade(SP), Galeria IBEU(RJ), Centro Cultural Banco do Nordeste(Fortaleza-CE) e SESC(Crato-CE).

Participou de Residências de Arte no Brasil e na América Latina entre elas do Capacete Entretenimentos(RJ), Terra UNA(MG), Instituto Sacatar(BA), Red Bull Station(SP) e La Ene (Buenos Aires-Argentina). Recentemente foi Indicado ao Prêmio PIPA - MAM-Rio.

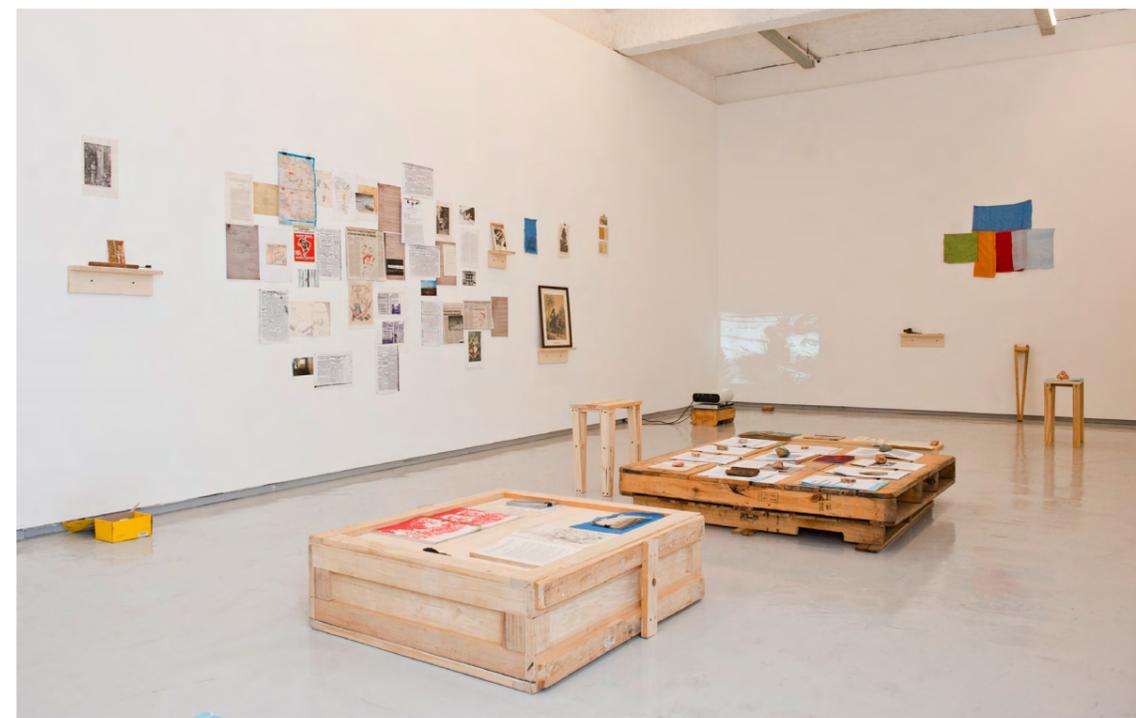
## Campo Geral.

Central Galeria de Arte, São Paulo-SP.

Outubro/2015

Curadoria de Marta Ramos-Yzquierdo.

<http://cargocollective.com/icarolira/Campo-Geral>



## CAMPO GERAL

### Exercício 1

... atravessava muito depressa o Campo de Concentração.

Rachel de Queiroz, O Quinze (1)

“Se estamos ignorando nossa própria história, só penetraremos no passado arqueologicamente” Giorgio Agamben (2)

Para saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo. Apesar da destruição, da supressão de todas as coisas. Convém saber olhar como um arqueólogo. E é através de um olhar desse tipo – de uma interrogação desse tipo – que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados. Georges Didi-Huberman, Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta (3)

Um primeiro exercício como ponto de partida. A leitura de citações heterogêneas, inclusive contraditórias, num mesmo texto e sua associação:

Primeiro, um campo. Atravessado rapidamente, visto tão fugaz que até se pode esquecer, apesar de que, ou talvez por isso mesmo, remeta às memórias mais dolorosas. Esse campo, que afinal é também qualquer um dos campos, das paisagens que percorremos, que fotografamos ou que lemos.

Segundo, duas formas de olhar para ele. O olhar que ignora, com um conceito de arqueologia como ciência normativa e fria que existe dentro de um sistema cúmplice, fundamentalmente político, no qual o controle da narração do passado procura construir uma forma determinante sobre as possibilidades do presente e do futuro. Ou o olhar inquieto, que elude esses discursos hegemônicos: escava, rastreia no insólito e questiona, através da criação de novas relações que revelam outras histórias, as esquecidas, as inomináveis, articulando novas vias do saber.

CAMPO DE SÃO PAULO I: Caminhos até monumentos de histórias já inventadas.

1. Vire à esquerda para permanecer na Praça Ramos de Azevedo

120 m

Vire à esquerda no Viaduto do Chá

250 m

Vire à direita na R. Líbero Badaró

190 m

Continue em direção à Praça Ouvidor Pacheco e Silva

63 m

Vire à esquerda no Largo São Francisco

O destino estará à direita

86m

• Idílio ou Beijo Eterno, imagem do amor entre uma índia e um francês, homenagem ao poema de Olavo Bilac (1865-1918). Poeta membro fundador da Academia Brasileira de Letras e criador da letra do Hino à Bandeira. Parte do conjunto escultórico alegórico de William Zadig, 1920.

-----

2. Continue em direção à Av. Dr. Arnaldo

1,5 km

Continue em direção ao Viaduto Okuhara Koei

200 m

Continue em direção à Av. Rebouças  
58 m  
Continue em direção à R. da Consolação  
100 m  
Curva suave à direita na Av. Paulista  
O destino estará à direita  
1,0 km

• Bartolomeu Bueno da Silva, mais conhecido como Anhanguera (1672 -1740). Um dos bandeirantes, exploradores e conquistadores do interior brasileiro. Seu apelido provém do nome da tribo indígena anhanguera do rio Tocantins que ele escravizou para obter ouro. Escultura de Luiz Brizzolara, 1924.

-----

3. Continue em frente para permanecer na Praça Mal. Deodoro  
450 m  
Continue em direção à Av. São João  
450 m  
Vire à esquerda na Rua Helvétia  
500 m  
Vire à direita na Rua Guaianases  
100 m  
Praça Princesa Isabel

• Luiz Alves de Lima e Silva . Duque de Caxias (1803-1880). Defensor da monarquia brasileira, lutou contra revoltas liberais e nas fronteiras contra movimentos de secessão ou ataques estrangeiros. Escultura de Vitor Brecheret, instalada em 1960.

-----

CAMPO SÃO PAULO II: Tipos e aspectos do Brasil.

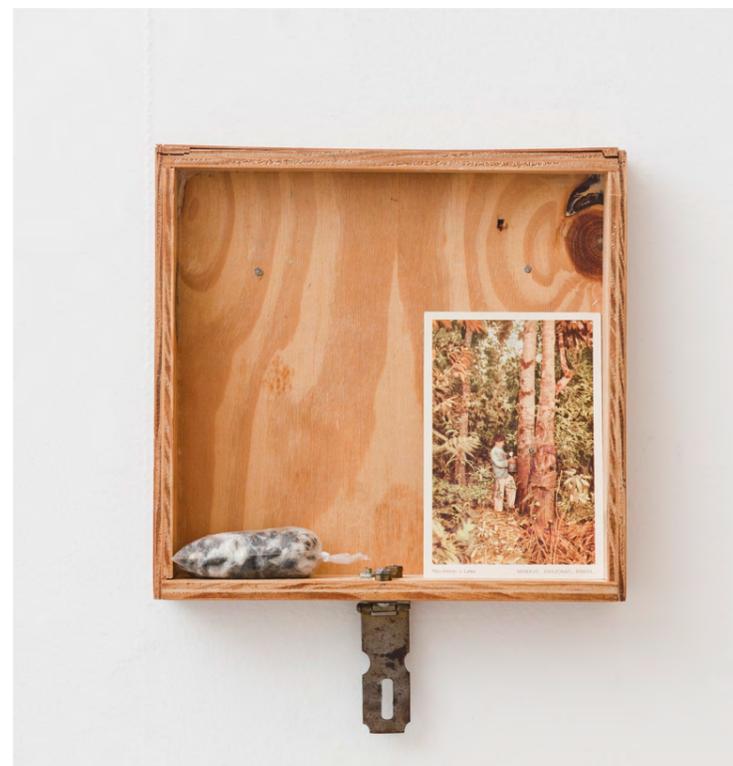
4. Vire à esquerda na R. dos Timbiras  
650m  
Continue em direção à Av. Sen. Queirós  
700m  
Continue em direção à Av. Mercúrio  
600m  
Vire à esquerda na Rua do Gasômetro  
700m  
Continue em direção ao Viaduto Gasômetro  
290m  
Continue em frente no Largo da Concórdia  
26m

• Migrante Nordestino. Memorial aos migrantes do Nordeste que vieram como trabalhadores para São Paulo. Escultura de Marcos Cartum, inaugurada em 2010.

-----

Sendo uma das áreas mais povoadas do Brasil, o Nordeste é o filão incansável que fornece ao país os contingentes impressionantes de braços para todas as atividades profissionais. Mas, não só a isto se deve a dispersão das gentes da terra sáfara na procura de outros rincões que se estremam pelas latitudes pátrias: o que expulsa o nordestino de sua gleba é mais propriamente a intermitência dos flagelos climáticos aliados ao descaso e abandono em que o homem de EUCLIDES se confina.

O pau-de-arara, Francisco Barboza Leite (4)



Tradicionalmente a “grande história” formou-se como uma relação de nomes e de marcos. Além da seleção de reis, guerreiros e governantes e suas façanhas, encontra-se outro protagonista: o povo. Um ator coletivo que como parte do imaginário nacional serve para que todo cidadão possa se identificar ou se projetar num mesmo ideal de glória pátria.

Em 1996 o IBGE publica “Tipos e aspectos do Brasil”, uma coleção de descrições de cada uma das regiões do Brasil, ainda com a divisão antiga de estados na qual a Bahia estava no leste ou São Paulo estava no sul. Cada capítulo se estrutura através de vários conceitos: as paisagens que são fontes de riqueza natural, os trabalhadores que as exploram e algumas peculiaridades regionais tratadas como exóticas ou problemas conjunturais. Cada um daqueles homens, com seu ofício especificado e com seu fenótipo descrito, é uma das forças de trabalho que moldam um país, o motor de progresso do conjunto nacional.

\* Enumeração dos capítulos do índice de “Tipos e aspecto do Brasil”: REGIÃO NORTE / arpoadores de jacarés / caboclo amazônico / campos do Rio Branco / canoieiros dos rios encachoeirados / castanhais / gaiolas e vaticanos / pesca do pirarucu / pescador do pirarucu / regatões / seringueiros / trecho de um rio na Amazônia / vaqueiro do Marajó/ vaqueiros do Rio Branco / Ver-o-pêso // REGIÃO NORDESTE / fazedeira de redes / agreste / água de cacimba / aguadeiro / usinas de caroá / babaçuais / balsas / caatinga / caiçaras no Rio Grande do Norte / cambiteiros / canavial / Carnaubais / cerâmica popular / cercas sertanejas / colheita de carnaúba / coqueirais das praias / criação de caprinos / engenhos e usinas / fabricante de farinha / fabrico de rapadura / feira do sertão nordestino / jangadeiros / lendas de caminhões nas estradas / mocambo / mutirão / colhedor de cocos / mandiocal / “pau-de-arara” / pescador de tarrafa / tangerino / vendedor de redes / porteira de moirões / rendeiras / tipos de pesca / tirador de caroá / trecho encachoeirado do São Francisco / vaquejada / vaqueiro / viveiros de peixe do Recife // REGIÃO LESTE / gruta de Maquiné / lavadeira / barranqueiros / barqueiros do São Francisco / burros de carga / cacau / carro de boi / carvoeiro / costeiras / fabrico de tijolos de alvenaria / faiscaidores / favelas / feira de gado / floresta da encosta oriental / gerais / grutas calcárias do São Francisco / manguezais / muxuango / negras baianas / espia / vendedor de coco verde / planície dos Goitacases / pranchas / região central de Minas Gerais / restinga / salinas / voçoroca // REGIÃO SUL / agregado / vindima / cachoeiras do Iguaçu / cafezal / campos de criação no Rio Grande do Sul / campos de Guarapuava / carreteiro / carroças coloniais / casa

do praiano / casas de madeira do Paraná / charqueada / colheita do café / coxilhas / ervais / ervateiros / extratores de pinho / geadas e nevadas / bananeiro / galpão / gaúcho / uru / peão / pescadores do litoral Sul / pinhal / rodeio / serraria / travessia do gado / Vila velha // REGIÃO CENTRO-OESTE / alça prima / boiadeiro / bois de sela / buritizal / caçadores de onça / campo cerrado / casa do agregado / curral de aparte / derrubada / floresta-galeria / garimpeiros / mata de poaia / obrageiro / poaieiro / pantanal / tapera

“Tão grande é a sua tarefa e tão poucos os seus recursos que ele a divide com os vizinhos, os compadres, os amigos: faz um mutirão. Todos se reúnem para levar de vencida a empreitada: o que um homem sozinho levaria muitas semanas para fazer será feito em poucos dias, nessa espécie de cooperativismo onde o trabalho será retribuído com o trabalho e diz muito bem que a união faz a força.”

Mutirão, Rosalvo Florentino de Sousa (5)

CAMPO SÃO PAULO III: Tempos.

5. Vire à esquerda na R. Aurélia

700m

Continue em direção à R. Heitor Penteado

2,3 km

Continue em direção à Av. Dr. Arnaldo

1,2 km

Vire à esquerda na R. Maj. Natanael

O destino estará à esquerda

140 m

• Chronos

Escultura de João Batista Ferri, 1945, situada no nicho do Cemitério do Araçá.

-----

Chronos, o primigênio, divindade que personifica o tempo universal. Existia antes da formação do universo e após seu acasalamento com Ananké, a Inevitabilidade, formou uma espiral em torno do ovo originário dando lugar ao mundo ordenado em terra, mar e céu. É representado como um velho de cabelo e barba longos.

Muitas vezes ele é confundido com Cronos, o mais jovem dos titãs, que derrocou seu pai Urano (o céu) para ser o governante único na mítica Era Dourada. E, por sua vez, foi destronado pelos seus filhos Zeus, Hades e Poseidon. É associado ao momento da criação e representado com uma foice, a que utilizou para castrar seu pai e permitir assim a formação do mundo. Com ele chegam as colheitas, e o tempo humano, o regido pelo calendário da terra. Cíclico. Que se repete estação após estação.

O tempo não entrou na cena só depois de “um certo tempo” para dar lugar a uma gênese e, assim, engrenar um processo e desencadear uma evolução.

Étienne Klein, Las tácticas de Cronos (6)

Assim como há dois Cronos, duas imagens do tempo que se confundem, existem várias concepções do devir temporal. São tempos que influem diretamente na estrutura e desenvolvimento de uma narração, portanto também na construção do relato histórico e, conseqüentemente, na identidade da comunidade que o gera. Se pensamos as questões e as propostas que oferecem cada um deles, poderiam se repensar as ideias de historia e identidade, agora e daqui para frente.

Se falamos do tempo histórico, a semiótica identifica, por um lado, o tempo no qual aconteceu um fato, bem como o tempo do enunciador – o momento em que se escreve a narração do fato – além daquele no qual se encontra o leitor – momento em que a recebe e a lê. Por serem estes três momentos diacrônicos (que sucedem linearmente) podem se produzir entre eles diferentes tipos de descontinuidade, já que não leva em conta a defasagem temporal entre o tempo crônico, o tempo escrito e o tempo lido. Um enunciador, proclamado testemunha direta ou coletor privilegiado de testemunhos, molda nestes descontínuos a realidade a transmitir, em suas escolhas e, principalmente, em seus esquecimentos.



Somemos mais uma interpretação do tempo diacrônico. Distingue-se também na cultura ocidental entre tempo mítico, de um passado remoto e não comprovável segundo os parâmetros da ciência, e o tempo histórico, esse dos dados cientificamente contrastados.

No entanto, nas culturas orais indígenas brasileiras, exemplo de criação coletiva do relato, estes dois conceitos de tempo – o legendário e o supostamente fidedigno – se borram, numa noção não linear da narração. Em suas declamações não é o momento do fato o que conta, mas sim em que plano é apresentado. Segundo diz o Dr. Menezes de Souza<sup>7</sup>, seguindo a descrição do antropólogo Da Matta, distinguem-se dois momentos ou lugares denominados (pela ciência acadêmica) “presente anterior” e “presente atual”. O primeiro, que na concepção ocidental se identifica com o mítico, corresponde a uma unidade na qual o mundo e tudo o que nele se encontra – seres e objetos sem distinção – muda continuamente; o segundo, assimilado como nosso tempo presente, refere-se a tudo o que acontece depois de um suposto “grande desastre primordial”, onde as formas se fixaram permanentemente, deixando os seres isolados. Como “presentes” os dois são sincrônicos, coexistentes em dois planos paralelos de realidade, sendo um cisão do outro e não colocados como sucessão um do outro. A tragédia do “presente atual” é não ser mais variável e uno em essência, como no “tempo anterior”, mas indivíduos, objetos fixos, não mutáveis e sem comunicação entre eles. Suas histórias orais diluem qualquer conceito de imutabilidade: a figura do pajé que tem a capacidade de se transportar de um plano para outro, procura em cada relato atualizações segundo as necessidades do momento da repetição da história, não existindo, dessa forma, um único tempo nem um único narrador em sua tradição.

Assimilar esta concepção temporal significaria um movimento em direção ao pensamento descolonizado dos conceitos ocidentais hegemônicos que estruturaram o pensamento do mundo em nossa sociedade. No texto “O mármore e o murta: sobre a inconstância da alma selvagem”<sup>8</sup>, Eduardo Viveiros de Castro analisa o olhar colonial sobre a cultura tupi, olhar que não conseguia compreender a não violência e o canibalismo destes povos, que significariam uma capacidade de absorção e negação num mesmo tempo. Sendo a figura do indígena um dos mitos do imaginário colonial brasileiro, que passou do índio como bom selvagem ao índio inconstante e traidor, refletir partindo da cultura tupi abre um novo conceito de construção de conhecimentos, de relações com o outro e com a temporalidade. Para o tupi, assim como se extrai da análise da estrutura dos relatos nas culturas primigênicas de Menezes de Souza, sua identidade se constrói na alteridade e não na origem. Está no outro,

no desejo de intercâmbio e autotransfiguração. O choque se produz por ser o projeto civilizador colonial um programa com um sistema único. Não há espaço para outra cultura, e menos ainda para uma em que o poder só se estabelece na alteridade, e que codifica, assim, a absorção de novos conhecimentos e a relação temporal deles mesmos nesta experiência, não numa imposição linear de passado-presente-futuro.

Abre-se, então, a possibilidade de romper a unidade temporal e sua representação. Deixa-se entrar outro tipo de tempo, o paradoxal, que coloca sua essência na pluralidade e na capacidade de fragmentação e recomposição sem linha nem necessidade de continuidade. Estaríamos falando do fim do tempo estático da filosofia ocidental, o tempo que Ernst Bloch chama de “ainda não” e que Sousa Santos traz em sua elaboração como uma “sociologia das emergências”. Nela se poderia “substituir o vazio do futuro de acordo com o tempo linear e por um futuro de possibilidades plurais e concretas, simultaneamente utópicas e realistas, que vão se construindo no presente a partir das atividades de cuidado.” (9)

## CAMPO COMO PAISAGEM.

“Não muda a paisagem. (...)  
Assim para mim a Amazônia da borracha é a  
Paisagem do delírio  
e o Sertão é a  
Paisagem da miragem” (10)

## I - O RIO, O GARIMPO, A BORRACHA, A HIDROLÉTRICA:

Manaus – Rio Negro / Iranduba – Rio Solimões/ Amazonas: Santarém / Alter do Chão / Belterra – Rio Tapajós: Itaituba / Aldeia Sawré Muybu-Munduruku / Fordlândia / Altamira / Belo Monte – Rio Xingu: Belém

## II – O TREM, OS RETIRANTES, OS CAMPOS OU OS CURRAIS, OS MILAGRES E OS SANTOS: Fortaleza / Ipu / Canindé / Quixadá / Quixeramobim / Senador Pompeu / Iguatu / Cariús / Crato / Nova Olinda / Juazeiro do Norte

Nas últimas pesquisas no território de sua terra, o Ceará, Ícaro Lira percorreu no mês de julho as duas linhas dos trânsitos migratórios dos retirantes desde a década de 1840, marcados pelo evento climático da “seca”. As leis e decisões dos governos e os poderes oligárquicos e religiosos, com a ideia da modernidade e do progresso econômico como alvo, transformaram esse estado de seca num laboratório de novas medidas higiênicas, comportamentais, médicas e de controle da população, cujos efeitos são percebidos e repetidos até hoje, numa naturalização do patrimonialismo e do colonialismo interno. Configura-se, assim, uma cartografia hegemônica, onde os lugares são apagados e suas memórias negadas, numa estratégia de apropriação e violência.

Os retirantes, pessoas que tinham abandonado suas terras e procuravam comida e trabalho na capital, eram, dessa forma, tratados como personae non gratae ao ser elementos que perturbavam a imagem de progresso, beleza e modernidade que o estado procurava. A luta e o confronto foram a realidade contínua entre essas medidas disciplinares e as tentativas, usos e normas surgidos organicamente entre os milhares de pessoas que sofreram essa tecnologia do controle dos padrões biopolíticos. Com essas premissas duas linhas de ordenamento foram criadas: a dos campos de concentração que seguiam a linha do trem ao interior e a dos envios de trabalhadores da borracha nos navios que subiam pelo rio em direção à Amazônia. Vendidas como chance de entrada no sistema, essas viagens unicamente serviriam para continuar fora de lugar, fora das “oportunidades” da modernidade, revelando-se como “inserções que excluem”.

CAMPO [Cinema, Fotografia, Televisão] Área que pode ser coberta por uma câmara.

Roland Barthes em seu texto “O discurso da história” lança uma pergunta inicial: “a narração de acontecimentos passados, que em nossa cultura, desde os gregos, está submetida geralmente à sanção da “ciência” histórica, situada sob a imperiosa garantia de “realidade”, justificada por princípios de exposição “racional”, essa narração difere realmente, por alguma característica específica, por alguma indubitável pertinência, da narração imaginada, tal como podemos encontrar na epopeia, no romance, no drama?” (11)

A ferramenta para gerar as conexões entre os campos assunto, tema – é a imaginação, “o elemento afetivo tanto quanto o cognitivo”(12) cuja dimensão subjetiva será a que permita a reconfiguração numa nova cartografia. Na obra de Ícaro Lira os campos se revelam nos objetos, os resíduos, as imagens, as memórias, as ficções, os dados coletados e vividos em suas viagens. Necessita-se, por tanto, em sua leitura um uso da percepção a partir do sensível e a partir do inteligível ao mesmo tempo, sendo possível, assim, uma construção de uma história paradoxal, que possa ativar um novo conhecimento que nos permita “ler o nunca escrito” (13).

“Os colecionadores ou historiadores já não são esses aristocratas ou burgueses afortunados que podem confiar a um secretário a tarefa de realizar o inventário dos seus tesouros. Perambulam pelos caminhos afora, vagueiam, são indigentes. E assim, dada a sua própria pobreza, está ao seu alcance tudo aquilo de que necessitam para fazer a amostragem do caos.” (14)





#### CAMPO DE BATALHA – MESA DE EMERGÊNCIAS.

O modelo desta estratégia de reunião de campos num Campo Geral é o Atlas Mnemosyne de Aby Warburg e a análise que dele realiza Didi-Huberman: essas analogias entre realidades incomensuráveis através de “imagens migratórias que ao ser levadas em consideração transformam todo “estilo artístico” e toda “cultura nacional”, como por abuso se diz, numa entidade essencialmente híbrida, impura, mestiça. Mescla a montagem de coisas, lugares e tempos heterogêneos...” (15)

A leitura destas convergências perde seu sentido numa linha vertical inamovível. O espaço tem que ser a mesa de trabalho, os dispositivos móveis que nos permitem reordenar e realizar vínculos uma vez ou outra de maneira inesgotável. Cortar, esmiuçar, construir montagens dinâmicas que mostrem essas “relações íntimas” não visíveis na abordagem classificatória positivista.

Desse modo, estamos convocados num lugar de conflito entre o desejo e a realidade – o qual descreve Foucault no conceito de “história efetiva” de Nietzsche –, nas heterotopias também foucaultianas – esses espaços de “crises e desvios” –, o nos platôs de Deleuze e Guattari – o lugar das variáveis “em estado de variação contínua” –, longe das versões dominantes da modernidade, num movimento não excludente.

“As fotos velhas abandonaram os álbuns. Os objetos a guardar são os resíduos encontrados na viagem. Os livros de estudo juntam-se aos de cabeceira. O inteligível e o sensível. Tudo é reunido na mesa de trabalho. Ao mesmo tempo. Sem um tempo linear definido. Abre-se, então, a possibilidade de imaginar novos conhecimentos.” (16)

São Paulo, setembro de 2015

Marta Ramos-Yzquierdo é formada em História da Arte pela Universidade Complutense, mestre em Gestão Cultural pelo Instituto Ortega y Gasset, ambos em Madri (Espanha). É diplomada em Comunicação Institucional pela Universidade de los Andes em Santiago do Chile. Sua trajetória começou na Espanha na Fundación Amigos del Museo del Prado, para continuar, entre 2001 e 2003, como editora e coordenadora do site [masdearte.com](http://masdearte.com), focado em artes visuais. Em 2009, no Brasil, trabalha como diretora da Baró Galeria, e entre agosto de 2012 e julho de 2013 foi diretora no Pivô, sendo responsável pela estrutura inicial e lançamento do espaço independente no Edifício Copan. Escreve para as publicações *Arte al día*, *artishock* e *a-desk.org*.

## MUSEU DO ESTRANGEIRO - Projeto Bom Retiro.

Oficina Cultural Oswald de Andrade, São Paulo-SP.

Maio 2015

Curadoria de Marta Mestre.

<http://cargocollective.com/icarolira/Museu-do-Estrangeiro-1>



Instalação, dimensão e materiais variados

## UM MUSEU NO BOM RETIRO

“Fabiano olhava a catinga amarela, onde as folhas secas pulverizavam, trituradas pelos redemoinhos e os garranchos se torciam, negros, torrados. (...). Mas, quando a fazenda se despovoou viu que tudo estava perdido, combinou a viagem com a mulher, matou o bezerro morrinheiro que possuíam, salgou a carne, largou-se com a família, sem se despedir do amo. Não poderiam nunca liquidar aquela dívida exagerada.

Só lhe restava jogar-se no mundo como um negro fugido”

Graciliano Ramos, Vidas Secas.

SP: Record, 1979 (pág. 16); original de 1938.

### 1. JUVENTUDE EM MARCHA

Muitos são os caminhos possíveis para começar a falar do “Museu do Estrangeiro” de Ícaro Lira, projeto que, à semelhança de grande parte dos seus trabalhos, combina formas de conhecimento temporalmente distintas e politicamente contraditórias, tem a potência remissiva da enciclopédia e a deriva da montagem surrealista, um work in progress que articula ao longo do tempo vários tipos de agenciamentos de pessoas, objetos, e afetos.

Começo então pelo caminho que julgo mais fácil para falar deste “museu”, e que tem a ver com um episódio do meu encontro com Ícaro. É um episódio totalmente mundano e à partida sem grande interesse, mas que tangência a “problemática” formação cultural e identitária no Brasil, essa espécie de encruzilhada civilizacional que aqui se vive. É sobre ela que espero conseguir falar um pouco ao longo deste texto.

Mas vamos primeiro ao episódio. Quando em 2010 eu cheguei ao Rio de Janeiro para morar estava em cartaz “Juventude em Marcha”, um filme do realizador português Pedro Costa. Talvez por ainda estar muito desatenta sobre a programação cultural da cidade, Ícaro chamou-me gentilmente a atenção sobre o filme e enviou-me as coordenadas: “Se você chegar cedo pode ser que consiga pegar uma senha”. “É a primeira mostra dele no Brasil, e vai encher...”

Aconteceu, porém, que não consegui chegar a tempo para pegar a senha, que a fila era grande demais para esperar uma vaga, e que acabei por ver o filme muito mais tarde em dvd. “Juventude em Marcha” conta, na forma de uma quase saga, a história do cabo-verdiano Ventura num subúrbio de Lisboa. Através dele é narrada a vida dos que vieram das antigas colônias africanas “para trabalhar nos canteiros de obras portuguesas; dos que perderam a família, a saúde, por vezes a vida; dos que se amontoaram nos casebres dos subúrbios antes de serem mandados para moradias novas, mais claras, mais modernas e nem por isso mais habitáveis”(1).

Ao contrário da maioria dos filmes sobre emigração, em “Juventude em Marcha” não existe moral nem preocupação explicativa. Não nos coloca a favor de uns em detrimento de outros, o que não quer dizer que não vincule uma “política” onde corpos daqui e de outros lugares circulam intensamente dentro de um paradoxal constrangimento à sua mobilidade e um desenraizamento relativamente à “grande” história europeia. Em “Juventude em Marcha” fala-se da descolonização portuguesa em África e de um Portugal pós-adesão à União Europeia, mas tudo nele tem a ver com a história do Brasil e do mundo que habitamos hoje.

O que gostaria de reter deste episódio é que ele significa mais que o anúncio da minha amizade com Ícaro naquele momento em que eu acabava de chegar ao Rio. Ao falarmos de Ventura e dos personagens imperfeitamente absorvidos pelo convívio social ou nada tocadas por ele, estávamos a falar de nós mesmos: ambos estrangeiros naquela cidade, ambos migrantes, “filhos” de colonizadores portugueses e retirantes nordestinos, diante de futuros que esperamos, de diversas maneiras, vir a ser cada vez mais “mestiços”.



Sem Título, 2014. Madeira, jornal, pregos, vidro e planta. 40x30 cm

<http://cargocollective.com/icarolira/Museu-do-Estrangeiro-1>

## 2. UM MUSEU QUE NÃO É

Qual o sentido de apresentar um “Museu do Estrangeiro”? Como falar de estrangeiros em São Paulo e no Brasil partindo de uma forma já antiga – o museu? Qual o interesse em fixar num “arquivo” fechado o que é de natureza aberta, coletiva e desterritorializada?

A história da arte do século XX e XXI está cheia de exemplos de artistas que fizeram uso do “arquivo”, do “museu”, da “enciclopédia” e da “biblioteca” e que, com maior ou menor grau de ironia e crítica, criaram um campo de embate e discussão sobre a história e a memória, a ficção e a não-ficção, a participação do público.

De Marcel Duchamp com *Boîte en valise*, (1935-40), o museu portátil das reproduções dos seus trabalhos que ironizava a ideia de autenticidade, até Jean-Yves Jouannais, herdeiro de Filiou e Broothaers que, desde 2008, se consagra a um único projeto em constante processo com o público (*L'Encyclopédie des Guerres*), muitos são os artistas que procuraram enfrentar as instituições através dos seus próprios formatos ou, como diria Marx, “derreter os sólidos” da tradição e os nexos habituais entre discursos, imagens e “restos” da história individual e coletiva.

Diferentemente do caso europeu, a descompassada e conflitante relação com a memória e a história no Brasil, teorizada por intelectuais como P. E. Sales Gomes e A. Cândido entre vários outros, gerou diferenças na resposta dos artistas face às instituições. O curador e crítico Guy Brett chama a atenção para uma paradoxal persistência dos formatos “caixa” e “livro”, especialmente nos anos 60 e 70, momento de intenso enfrentamento político e abertura para a vida. Um non-sense? Respondendo a esta contradição dos formatos contidos em tempos de disputa, Guy Brett escreve: “Talvez estivessem atraídos [os artistas] pela própria razão do paradoxo envolvido, pela ironia a ser extraída do abismo entre o vazio calmo e manejável da página ou receptáculo, facilmente ao alcance da mão, e a incontrolável realidade circundante, seja ela o cosmos, a natureza ou a cidade”(2).

Voltando ao “Museu do Estrangeiro” que também se serve de formas fechadas e instituições falidas julgo porém que o “paradoxo” de que Brett fala, se desloca para novos campos. Hoje as caixas não são mais fechadas, e os livros não nos oferecem o manejável da página. Vivemos num regime de visibilidade excessiva em que a arte tem de aceitar ser a superfície que acolha a cisão dos corpos e das coisas.

A cisão de Lira, julgo, está no caráter “instável” das suas propostas onde nada é fixo. Ameaçam a forma e a estabilização. Colocam questões importantes à sobrevivência das suas instalações na economia da arte (galerias, colecionadores, museus). Não parecem importar-se com isso.

E de que maneira estas questões são colocadas?

O espaço que está destinado ao “Museu do Estrangeiro” não são as salas de exposições regulares da Oficina Cultural Oswald de Andrade, mas um casinhoto sem sinalização nos “fundos”, que parece uma área de serviço para guardar materiais de limpeza ou mobiliário velho. Sem quaisquer característica de “museu”: segurança, cuidados de conservação, controle de humidade e luz. Uma vez dentro deste espaço, e assim como em muitos dos projetos de Lira, o nosso olhar é guiado sem roteiro e sem narrativa de apresentação(3). Vagueia por entre recortes de jornal sobre as diferentes vagas de imigrantes no país, revistas “ilegíveis” de coreanos, chineses e japoneses, alguns exemplares da revista “Travessia” que abordam a migração como objeto de estudo académico, e ainda por textos que o artista leu, como “Écorces” de Didi-Huberman. Excertos da Lei Brasileira do Imigrante escritos à mão nas paredes, áudios com ruídos da cidade e testemunhos de imigrantes com os quais Ícaro convive(4), e alguns trabalhos seus mais antigos formam o conjunto deste “Museu”, para além da oficina de fanzine, da publicação, e dos debates que acontecem ao longo do projeto.

Ao contrário das obras que circulam nos espaços destinados à arte, o traço distintivo dos projetos de Lira é que os “objetos” já existem num contexto amplo de circulação e mobilidade, e sua operação “artística” está no deslocamento e no rearranjo destes com vista a criar um novo sistema de relações. Um gesto que não procura fixar (a forma, a narrativa, o significado) e que, por isso mesmo, “perde” para arte para “ganhar” para a vida e os seus vários contextos sociais, políticos e económicos.

Assim sendo, as viagens são momentos fundamentais para reforçar o sentido transitório e casuístico dos seus projetos. Das deambulações pela cidade (ou pelo sertão brasileiro calcorreado nos últimos anos) Ícaro traz-nos objetos, fragmentos e pedaços de discursos que, camada por camada, nos remetem a uma arqueologia completamente

amadora e peripatética. Os áudios disponíveis para escuta na exposição são disso também exemplo: uma seleção pouco criteriosa de “testemunhos” de imigrantes com os quais Ícaro convive no Bom Retiro, na Sé, e no Brás. Pouco criteriosa porque não interessa a “amostragem” de uma população específica com vista a obter um conjunto de conclusões válidas sobre a “questão” da imigração. Não se trata de uma reportagem jornalística, nem de uma tese de etnografia contemporânea apesar de, enquanto pesquisa, se servir dos utensílios destas disciplinas.

No entusiasmo de Ícaro Lira face ao seu campo de pesquisa há qualquer coisa que lembra James Agee e Walker Evans quando, jovens, na década de 30, optaram em conviver com famílias de meeiros quase miseráveis do Alabama para mais fidedignamente fazerem uma reportagem sobre as condições de vida dos lavradores pobres brancos no sul dos Estados Unidos. Um mesmo tipo de aproximação ao “objeto” e que é quase um querer “devir” a realidade que se tem pela frente, mesmo que sofrível e contraditória, juntando a voz singular a todas as vozes, usando a mesma língua sem que se note qualquer mudança de plano entre o artista e aqueles que tem pela frente.

As ideias de registo, de coleta e de montagem dão, portanto, certa estrutura e certa densidade ao arranjo do espaço de exposição que resulta de um processo de arrumação lento e meditativo.

Dos objetos circula uma energia que vai passando de uns para os outros, cada vez mais depurada e filtrada, como num processo alquímico onde se busca um murmúrio fantasmático da história e da vida por via dos seus fragmentos, extratos e pó. Como nos diz Ícaro e de certa forma sintetizando a sua prática: “Eu sinto necessidade de que as coisas aconteçam de forma decantada e aos poucos. Normalmente demoro semanas ou mesmo meses para as coisas irem tomando um resultado final”(5).

### 3. REACOMODAR OS DESACOMODADOS

Planear e montar o projeto “Museu do Estrangeiro” é uma maneira de percorrer aproximadamente cinco séculos de perguntas sobre o racismo e a sociedade brasileira. E também uma forma de indagar, em pleno século XXI, sobre a “problemática” formação cultural e identitária no Brasil, que mencionámos no início deste texto.

Os episódios estão aí para quem quiser ver e tirar algumas conclusões. Acontecimentos tão recentes e tão díspares como os movimentos de moradores dos bairros do Leblon ou de Higienópolis contra a abertura do metro, as remoções da Copa e das Olimpíadas, o caso do rapaz negro amarrado a um poste (em nome da justiça!) no Rio, as grades nos prédios dos bairros de classe alta, as declarações do bispo Edir Macedo aos seus fiéis evangélicos (mais de 22% da população brasileira) contra o matrimónio inter-racial, a exortação ao retorno da ditadura militar nas manifestações de 15 de Março, ou a escravatura contemporânea infligida aos haitianos, “etc...etc...”, fazem-nos entender que o Brasil é um país cheio de medos. E por isso a difícil superação das barreiras e segregações sociais que vigoram desde colonização portuguesa.

A separação entre “nós” e “eles” é uma marca constitutiva da história brasileira e de outras histórias nacionais. O “nós” do credo nacionalista espia aqueles que são diferentes do “nós”. E os espia a partir dos seus traços e características diferenciadoras que são prova e fonte de uma estranheza que não admite conciliação. “Estrangeiros” são, portanto, todos que não o “nós”. São o negro, o pobre, o homossexual, o índio, etc. espiado nas suas diferenças raciais que, como nos diz Foucault, são a condição para a aceitação da anulação e invisibilidade.

A arte nunca esteve fora deste procedimento do “nós” e do “eles”. É um poderoso canal de transmissão e de sobrevivências capaz, para o bem e para o mal, de perpetuar formas de exclusão, como também de transformação.

Tendo consciência destas possibilidades, Ícaro Lira convida-nos a adentrar no seu “Museu do Estrangeiro” não só através do cruzamento do discurso mediático, do discurso científico, do discurso do Estado presentes no arranjo no espaço de recortes de jornais, publicações e livros, legislação, como também do próprio discurso da arte.

A imagem que serve de convite ao “Museu do Estrangeiro” é um exemplar da pintura académica idealista e ilustra as teorias do branqueamento, discutidas e praticadas no Brasil desde o início do século XIX até à ditadura de Vargas(6): “A Redenção de Cam” (1895) do espanhol Modesto Brocos y Gómez(7).



Muito sumariamente(8), “A Redenção de Cam” configura a ideia de que o branqueamento da população brasileira se daria em três gerações: da avó negra, descenderia um casal mulato que conceberia um filho branco. A pintura (um quase presépio dos trópicos) serviu de ilustração das teses de João Batista de Lacerda, médico, antropólogo e diretor do Museu Nacional, apresentadas no I Congresso Internacional das Raças em Londres (1911), sobre a real possibilidade de alcançar o branqueamento da raça negra no Brasil.

O contexto nacional era o de um discurso da elite brasileira (políticos e cientistas) que queria mudanças econômicas, e a ideia do branqueamento servia como uma saída ideológica para este momento crítico de transformações na política e na economia. Vai igualmente servir para, uma vez abolida a escravidão em 1888, se promover uma grande campanha de “importação” de mão-de-obra branca europeia(9) – o que teve como “efeito colateral” a “marginalização” (“não-integração”) dos negros na nova sociedade de classes que estava surgindo nos centros urbanos do país.

Racismo e migração estão em evidência em “A Redenção de Cam”, e as suas intrincadas relações prosseguem em “Museu do Estrangeiro”. A diferença é que enquanto a pintura de Brocos y Gómez “oferece uma maneira de ver um assunto”(10) que é preconceituosa, o projeto de Lira, pelas razões que temos vimos a citar, não ilustra uma tese, mas sim abre as imagens às suas imprevisibilidades, atua na instabilidade da história, e desarruma os corpos e os volumes estáticos da Pintura.

São dois regimes de visibilidade distintos sobre as lutas de representação social, e duas formas distintas de mobilizar o espectador diante das imagens. Como diz Lira: “não tenho interesse em produzir um objeto final, fechado, e quero que todas estas ações do Museu do Estrangeiro reverberem um pouco mais do que simplesmente esta fotografia, aquela caixa, ou aquele áudio. Talvez a expansão cause a situação de não atingir nada. Não sei. Talvez eu tenha esse papel de desacomodar aquilo que está acomodado”(11).

Esgotadas as formas que inventamos para entender acontecimentos tão marcantes e traumáticos quanto o transporte forçado de milhões de escravos durante o Império, ou as formas quotidianas de separação social e racial no Brasil, talvez tenhamos que nos voltar para as pedras (que Ícaro sempre pousa em cima de livros), para o pó (que vai cobrindo as suas montagens), e para os minúsculos detalhes que nos olham, que nos olham.

Marta Mestre é portuguesa e vive e trabalha no Rio de Janeiro onde é curadora no Museu de Arte Moderna - MAM-Rio. Graduada em História da Arte, com mestrado em Cultura e Comunicação. Coordenou e programou o Centro de Artes de Sines [Portugal, 2005-08]. Faz crítica de arte, publicou nas revistas ArtyeParte, Dardo, RawArt, Arte Capital, Concinnitas, Kaleidoscope, Buala. Iniciou a curadoria em 2005 (seleção): “Ngola Bar - Kiluanji Kia Henda” [2005]; “A situação está tensa mas sob controlo” [Artecontempo, Lisboa, 2005]; “Estado de Atenção” [Casa da Cerca, Almada, 2010]; “Terceira Metade: Atlantico Sul” [MAM-Rio, 2011], “Se tudo é humano, tudo é perigoso” [Laboratório Curatorial, SPArte, SP, 2012], “Arquivo Aberto: 1983-97” [Centro Sérgio Porto, Rio de Janeiro, 2012], “Deus não Surfa” [Rio de Janeiro, 2013], “Mundos Cruzados” [MAM-Rio, 2014], “Lourival Cuquinha: territórios e expansões” [MAM-Rio, 2014], “Ações, estratégias e situações” [MAM-Rio, 2015] algumas em colaboração. É uma das curadoras (2010-2012) da editora portuguesa Ymago que publica Rancière, Didi-Huberman, Belting e Warburg, e uma das dinamizadoras de Ações Curatoriais, encontro de curadores e artistas realizado em Florianópolis, 2014.



## Projeto Popular - Controle Social e Isolamento.

Centro Cultural Banco do Nordeste (CCBN). Fortaleza-CE.

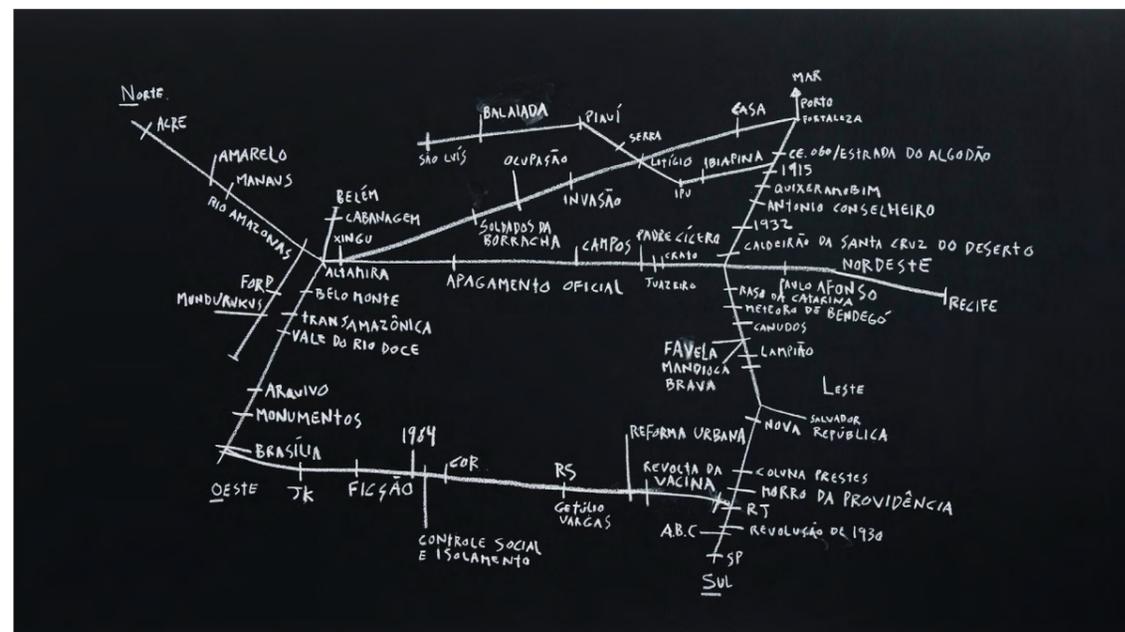
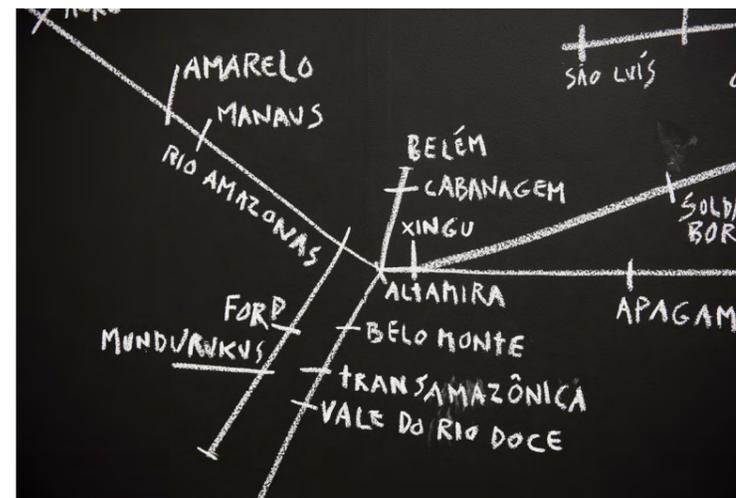
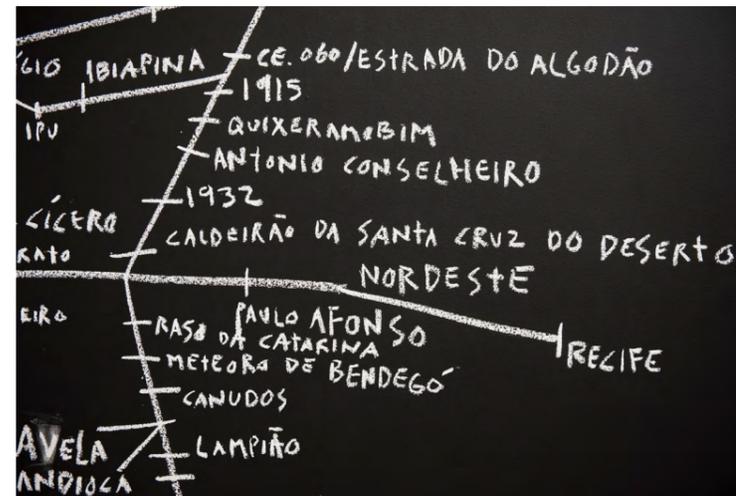
Novembro 2014

Curadoria de Beatriz Lemos.

Residência Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ). Recife/PE

Centro Cultural Banco do Nordeste (CCBN). Fortaleza-Juazeiro do Norte-CE.

Outubro 2014



Projeto Popular, Controle Social e Isolamento. 2014. Mapa, texto e giz. Dimensões Variáveis.

<http://cargocollective.com/icarolira/Projeto-Popular-Controle-Social-e-Isolamento>

**DESTERRO** \_\_ Expedição Etnográfica de Ficção \_\_

Projeto de Ícaro Lira

com colaboração de Ana Pato, Ana Luisa Lima, Beatriz Lemos, Clara Domingas, Francine Jalageas, Lucas Sargentelli, Laura Castro, Manoel Silvestre Friques, Pedro França, Paulo Miyada, Paulo Nazareth, Paula Borghi e Sofia Caesar.

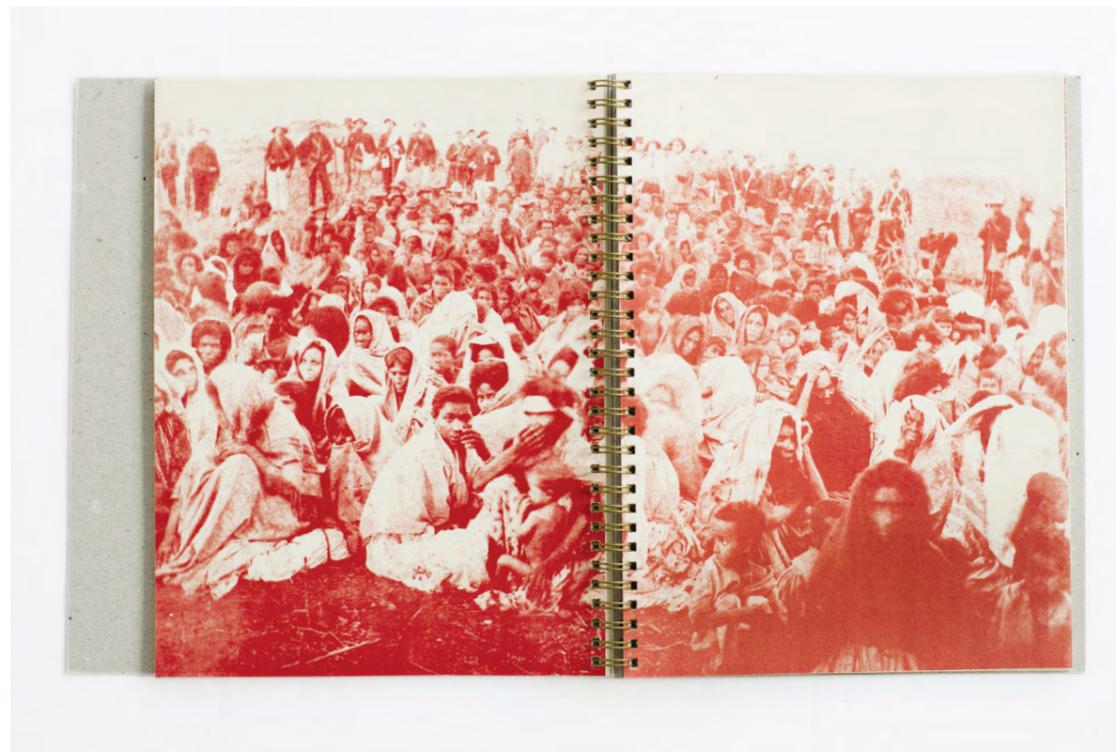
Setembro 2014

3ª Bienal da Bahia - Salvador/2014.

Museu Imaginário do Nordeste

Departamento: Arquivo e Ficção.

Seção: Psicologia do Testemunho



Desterro, 2014. Livro de Artista. Editora Vibrant.  
Prêmio Honra ao Mérito Arte e Patrimônio, 2013.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

<http://cargocollective.com/icarolira/DESTERRO-LIVRO>



## Projeto Popular - Controle Social e Isolamento.

3ª Bienal da Bahia - Salvador.  
Junho 2014

Museu Imaginário do Nordeste  
Departamento: Arquivo e Ficção.  
Seção: Psicologia do Testemunho



Projeto Popular. 2014. Instalação. Dimensões e materiais variados.

Uma Pequena História.

Um mapa do mundo que não incluía utopia não merece ser olhado.  
Oscar Wilde.

Criar um enorme inventário, uma lista colaborativa, produzir um arquivo com momentos da história do Brasil, em que seja possível enxergar uma força capaz de mudar o rumo dos acontecimentos. Um mapeamento, de manifestações populares, de projetos sociais, de ações comunitárias e individuais. O critério para entrar na lista? A capacidade, mesmo que, por um breve intervalo de tempo, de deixar transparecer que algo está fora da ordem. Buscar, na acumulação obsessiva de projetos utópicos, a ação do Estado contra movimentos libertários, sejam eles a Revolta dos Malês, a Revolta do Buzu, a Guerra de Canudos ou o projeto de Anísio Teixeira para a Escola Parque. Por que Lampião e Marighella foram enterrados no mesmo cemitério, na Baixa de Quintas? Um cemitério para indigentes. Por que nossas ruas, viadutos e avenidas ainda têm nomes de bandeirantes, de torturadores, de ditadores? Sim, eu sei, “Não há saídas, só ruas, viadutos, avenidas”, escreve Régis Bonvicino.

Reunir uma lista interminável de projetos populares que tenham como proposta um Brasil outro, um país que mire suas entranhas. “Há urubus no telhado e a carne seca é servida. Escorpião encurvadado na sua própria ferida. Não escapa, só escapo pela porta da saída.” Ensejo enterrado no umbigo da poesia de Torquato Neto.

A hipótese é que, talvez, assim, possamos perceber a falaciosa atmosfera pacífica que nos habita. Violenta é a força de uma docilidade construída, estamos diante de um momento de ruptura, acredito que não haja mais tempo para voltarmos atrás. Seria possível aproximar Lampião, Marighella e Marcola?

Corre o boato de que os black blocs se inspiraram na Revolta da Chibata. Mas o que foi mesmo a Revolta da Chibata? Boato ou não, pouco importa! O que me interessa é a atualização das histórias de luta, afinal, não somos mais tão cordiais. Encontrar, na mobilização popular, novas saídas para um problema real; “...empilhar sobre minha cabeça as cabeças do cangaço, empilhar sobre minha cabeça, cabeças dos negros de África y Bahia” é o que propõe Paulo Nazareth como (re)ação.

Encontro-me, neste instante, numa expedição mental: arquivar o maior número possível de tentativas para aniquilar projetos populares. A expulsão de Lina Bo da Bahia, a interrupção de seu projeto do Museu para Arte Popular. A morte, causada pela ditadura militar, de Anísio Teixeira e o aborto prematuro de seu projeto de escola-comunitária.

Hoje, são as grandes avenidas que separam vizinhos, cimentadas da noite para o dia pelo poder da especulação imobiliária. É essa mesma força que promove a perseguição religiosa e que justifica a desapropriação de terreiros de candomblé e a destruição da vida comunitária e de resistência que os terreiros-terrenos garantem. Não posso deixar de pensar que o Instituto Médico Legal Nina Rodrigues foi construído em cima de um terreiro. Esse seria outro mapa instigante – desenhar um mapa com todos os terreiros que foram expulsos, desapropriados, soterrados para dar lugar a shopping centers, vales e viadutos.

Contudo, é preciso lembrar que a solução não está no mapeamento, nem na coleta, mas no envolvimento de todos em torno dele. Sim, eu também desconfio da força que a arte tem para resistir ao mercado! Porém, jamais de sua capacidade de emocionar, de seu radicalismo suave. A questão talvez não seja desistir, abrir mão, mudar de rumo, mas criar formas de resistir.

Seriam mesmo os missionários os primeiros etnógrafos? Ou apenas mais um boato? Mas, de novo, que diferença faz? Sigo, acreditando que o arquivo é uma máquina de pensar e que a única saída para lidarmos com o futuro de nossas listas infundáveis é a possibilidade de transformar o arquivo em ficção! Este seria, então, o ato mais radical, a liberdade de narrar a história de novo, de novo e de novo.

---

Ana Pato (São Paulo, 1972) Pesquisadora. Curadora-chefe da 3ª Bienal da Bahia (2014), foi diretora de projetos da Associação Cultural Videobrasil. É autora do livro Literatura Expandida –arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster (2012).



## Antropologia do Cangaceiro.

3ª Bienal da Bahia - Salvador.  
Junho 2014.

Museu Imaginário do Nordeste  
Departamento: Arquivo e Ficção.  
Seção: Psicologia do Testemunho



Antropologia do Cangaceiro. 2014. Acervo do Museu Antropológico Estácio de Lima. Salvador - Bahia.

Canudos e a invisibilidade dos sertões.

Uma vez erguida, nenhuma ponte pode deixar de ser ponte sem desabar.  
Franz Kafka

Elege-se aqui quatro imagens de Os Sertões, de Euclides da Cunha, que servem de provocações ao novo trabalho de Ícaro Lira. A estratégia subjacente à empreitada parte de uma inversão de valor destas figuras de linguagem utilizadas pelo engenheiro para descrever o sertão brasileiro. Sendo assim, retoma-se algumas metáforas euclidianas a fim de potencializá-las poeticamente – tal movimento suscita desafios com os quais, na minha opinião, o artista cearense deverá lidar.

Euclides, o fazedor de pontes ou “Pontes históricas em uma cultura da memória”

“Cem, duzentos olhos, mil olhos perscrutadores, vovvem-se, impacientes, em roda. Nada veem.” (CUNHA, 2001, p. 357).

Dentre as atribuições profissionais de Euclides da Cunha, encontra-se uma sugestiva, a de construtor de pontes. Talvez a mais famosa seja aquela sobre o Rio Pardo, no interior de São Paulo, cujo projeto de reconstrução foi, em 1898, paralelo ao término da escrita de “Os Sertões”. O engenheiro, no entanto, não construía apenas pontes concretas, mas também estruturas discursivas e enquadramentos historiográficos. Pontes, a bem dizer, que, a despeito de não serem físicas, resistem ao tempo tanto quanto aquelas. Os recursos empregados para tal filiam-se a um projeto civilizatório positivista no qual impera uma abordagem determinista. Ora, se o autor é capaz de construir uma ponte histórica daquele que é um dos eventos mais marcantes do processo identitário brasileiro, esta ponte – partindo da barbárie rumo à civilização – é incapaz de suportar a complexidade das transformações culturais contemporâneas.

A falência da razão iluminista manifesta nos horrores do Holocausto, dos neocolonialismos, do apartheid e de outras guerras e manifestações mais recentes obrigou a ponte progressista a ruir. Isto é, em Euclides da Cunha, se o conflito ainda poderia pressupor a ilusão de uma civilização ideal, em progresso, a partir de uma abordagem comtiana (não esqueçamos o que está escrito em nossa bandeira nacional), a mesma opção só poderia ser atestada atualmente à custa de uma total ausência de sensibilidade e de uma cegueira (ana)crônica. Não é possível elaborar uma história-literatura como fizera Euclides da Cunha.

Se o discurso histórico não está mais a serviço de um projeto civilizatório, a que ele estaria vinculado? Para tentar responder a esta questão, é preciso considerar o caráter barroco de nossa era, povoada por imagens-cópias sem original, signos de signos que se repetem ad infinitum. Neste contexto, sublinha-se a vocação memorialista, traduzida na emergência de uma cultura e de uma política da memória totalmente atreladas à aceleração do tempo resultante das obsolescências programadas e do instantaneísmo das chamadas novas tecnologias. Caracteriza a condição contemporânea a tentativa de suprimir os vácuos resultantes da incessante aceleração do tempo por meio da produção de memória. Em muitos casos, esta é reconstituída pela história, entendida aqui como a vontade de contar e expor tudo, nos mínimos detalhes, sem que nada fique ausente. À angústia e ao vazio do tempo acelerado, respondemos com a abundância memorialista.

Em termos gerais, os mínimos detalhes e os fatos exaustivamente relatados são entrelaçados em uma narrativa sintética e compacta, configurando um neo-historicismo manifesto, sobretudo, em remakes, biografias e histórias onde qualquer semelhança não é mera coincidência. Um fato incontestável à disseminação da cultura da memória é a presença das operações da história no mercado simbólico do capitalismo tardio; estas proliferam nos diversos

canais televisivos, nas telas de cinema, nos memoriais e nas estantes das livrarias, disneyficando o passado. A memória está na moda, sendo a sua principal característica a síntese, a inteligibilidade do sentido. Há sempre uma moral estampada no cartaz, oferecendo-nos a liberdade de comprar pronto e, assim, não pensar.

De certo modo, esta abordagem do discurso histórico, com sentido unívoco e teleológico, assemelha-se à ponte de Euclides da Cunha. Neste último caso, proliferam descrições minuciosas de batalhas, floras e faunas. Estabelece-se uma linha divisória entre republicanos e seus opositores; entre bárbaros e civilizados (“Estamos condenados à civilização. Ou progredimos, ou desaparecemos.”, diz o autor (2001, p. 157); reprova-se a mestiçagem (“A mistura de raças mui diversas é, na maioria dos casos, prejudicial. Ante as conclusões do evolucionismo, ainda quando reaja sobre o produto o influxo de uma raça superior, despontam vivíssimos estigmas da inferior” (2001, p. 199), “O mestiço – mulato, mamaluco ou cafuz – menos que um intermediário, é um decaído, sem a energia física dos ascendentes selvagens, sem a altitude intelectual dos ancestrais superiores” (CUNHA, 2001, p. 200)). Seria possível esta história completa? Seria mesmo factível tal ponte em pleno século XXI?

Como produzir história com pensamento? À abundância de detalhes, devolve-se a ausência; esta sim parece respeitar o tempo distendido do pensamento. E mais, a memória dos mortos. Aqui, adentramos no terreno do novo trabalho de Ícaro Lira. Não que Canudos sofra de uma ausência de relato: o que Os Sertões inauguraram foi, indubitavelmente, o discurso historiográfico sobre o fato, retomado diversas vezes, como comprova filmes de época (Guerra de Canudos, dirigido por Sérgio Rezende, assumindo José Wilker o papel de Antônio Conselheiro), disciplinas escolares (nas escolas do sertão baiano, há uma disciplina voltada especificamente ao tema, A História de Canudos), livros didáticos e empreitadas teóricas (como, por exemplo, Terra Ignota, de autoria de um de nossos maiores intelectuais, o maranhense Luís Costa Lima). Canudos está inundada de discursos e reconstituições históricas, portanto. Fala-se sobre a Guerra; escreve-se tal história; reconhece-se Antônio Conselheiro, como louco ou líder preocupado com a justiça social. Qual, então, seria o motivo para mais um trabalho sobre o tema? Justamente aquilo que escapa ao discurso, aquilo que as palavras não podem jamais expressar.

A experiência de uma história ausente de que se comenta aqui parece possível, por exemplo, em uma visita ao Parque Estadual de Canudos, onde, de fato, não há nada para ver, a não ser a tirania opulenta da caatinga brasileira. Neste sentido, deve ser ressaltada a impertinência dos imensos painéis com fotografias instalados, em suportes de vidro, nas extensões do parque, visto que eles vão de encontro ao grito mudo que se busca delinear. O terror da Guerra, os milhares de feridos e mortos, a resistência do movimento conselheirista: tudo está invisível. Está, todavia, lá, presente, enraizado na paisagem. Inundada, destruída, desaparecida, Canudos esconde-se em uma paisagem que solicita a experiência. Para entendê-la, é preciso estar a pé sob sol escaldante, perder-se em meio à paisagem deslumbrante em pleno sol a pino, sentir faltar o ar, lançar o olhar até os limites da visão, resistir à sede e à fome em pleno deserto semi-árido, deixar que os espinhos arranhem os caminhos, iludir-se com os sinos de vacas e cabras camufladas na vegetação. A bela paisagem sobrevive graças aos terrores dos que ali batalharam. Na insignificância do visível reside uma história pesada e ausente, evocada a cada passo, a única capaz de propor uma imagem adequada à situação, justamente por, através da experiência, solicitar a nossa imaginação. Só assim é possível ouvir os mortos.

É ainda mais significativa a solicitação de uma história ausente para a história da arte brasileira que, segundo os nossos melhores críticos, é fantasmática, modesta e até mesmo inexistente. Não que tenhamos que pavimentar as fissuras, de modo a criar um meio de arte estruturado. Propõe-se, na realidade, pensar essa história da arte ausente de modo positivo (e não positivista).

## 2. Insulamento

“Ora, toda essa população perdida num recanto dos sertões lá permaneceu até agora, reproduzindo-se livre de elementos estranhos, como que insulada, e realizando, por isso mesmo, a máxima intensidade de cruzamento uniforme capaz de justificar o aparecimento de um tipo mestiço bem definido, completo [...] Causas muito enérgicas

determinaram o insulamento e conservação autóctone” (CUNHA, 2001, p. 195).

“Insulado deste modo no país que o não conhece, em luta aberta com o meio, que lhe parece haver estampado na organização e no temperamento a sua rudeza extraordinária, nômade ou mal fixo à terra, o sertanejo não tem, por bem dizer, ainda a capacidade orgânica para se afeiçoar à situação mais alta” (CUNHA, 2001, p. 237 - 238).

“Insulado no espaço e no tempo, o jagunço, um anacronismo étnico só podia fazer o que fez – bater, bater terrivelmente a nacionalidade que, depois de o enjeitar cerca de três séculos, procurava levá-lo para os deslumbramentos da nossa idade dentro de um quadrado de baionetas, mostrando-lhe o brilho da civilização através do clarão de descargas” (CUNHA, 2001, p. 502).

Em Os Sertões, a imagem do insulamento caracteriza o *modus vivendi* do sertanejo. Geograficamente, os habitantes de Canudos estariam isolados devido à incomunicabilidade imposta pelo clima e pela vegetação. Historicamente, estes brasileiros estariam fora do tempo, na medida em que representavam um ponto fora da curva progressista. Mas nem mesmo brasileiros poderiam ser; pois, distantes dos princípios federativos que caracterizavam os centros urbanos, os sertanejos estariam também fora do Brasil.

Propõe-se aqui a retomada da imagem do insulamento, enxergando nela um poderoso procedimento poético. Neste sentido, articula-se a imagem científico-literária de Euclides da Cunha com o conceito de “desfamiliarização” do formalista russo Viktor Chklovski. Tal noção prevê uma distinção entre a língua prosaica e a língua poética, na medida em que a primeira aposta no reconhecimento do objeto enquanto a segunda aposta em sua visão. Presente sobretudo na comunicação cotidiana, a língua prosaica caracteriza-se por um processo de automatização perceptivo. Neste contexto, a singularização dos objetos só é possível via procedimentos poéticos capazes de devolverem às coisas a originalidade do vivido. Ora, a singularização nada mais é que a proposição de um insulamento. Sendo assim, insular o objeto é retirá-lo da esfera rotineira, situá-lo fora do tempo-espaço habitual de modo a renovar percepções, preservar diferenças e gerar enigmas.

A imagem do insulamento, compreendida pelo conceito de “desfamiliarização”, parece atuar de modo a pôr em xeque a própria prevalência do conceito. Pois, se é fato irrefutável que precisamos de conceitos, eles, por sua vez, acarretam em certos prejuízos devido à redução que propõem frente à inesgotabilidade do real. Com o intuito de salvaguardar a vivacidade das coisas, devemos insulá-las, sublinhando a insubordinação do singular frente ao universal (note-se que o insulamento não se refere ao deslocamento para o ambiente asséptico do cubo branco).

## 3. Índice

“O sertão de Canudos é um índice sumariando a fisiografia dos sertões do Nordeste” (CUNHA, 2001, p. 109).

“A sua religião é, como ele – mestiça. Resumo dos caracteres físicos e fisiológicos das raças de que surge, sumaria-lhes identicamente as qualidades morais. É um índice da vida de três povos. [...] Não seria difícil caracterizá-las como uma mestiçagem de crenças. Ali estão, francos, o antropismo do selvagem, o animismo do africano e, o que é mais, o próprio aspecto emocional da raça superior, na época do descobrimento e da colonização” (CUNHA, 2001, p. 238 - 239).

Mestiço insulado: é esta a imagem paradoxal proposta por Euclides da Cunha para caracterizar os jagunços nordestinos. A tensão aqui advém da mistura, por um lado, e do isolamento, por outro. Pois, como seria possível a miscelânea no seio de um retraimento? A solução talvez venha justamente da noção semiológica do índice.

O índice é um rastro. Como tal, ele funciona como a presença do ausente. A fumaça que aponta para o fogo; a pega-da que sugere o passo; a sombra projetada; o registro fotográfico de um evento passado. Se assim é, há no índice uma relação direta, de derivação física, conforme teorizou Charles S. Pierce.

No contexto sertanejo, o índice surge na terra, na religião e na raça. Ele está, com isso, em todo lugar. Sem, todavia, propor um movimento de síntese entre os elementos, há que se considerar a imagem do índice ao se abordar Canudos. Pois, a fim de respeitar a sua especificidade semiológica, é preciso apostar na lógica dos sintomas que, apesar de apostar em uma contiguidade, se contrapõe, por sua vez, à pretensão à totalidade de uma obra completa, de uma história compacta. Um trabalho sobre Canudos talvez deva considerar, portanto, a natureza indicial do objeto investigado.

#### 4. Fé: religião e civilização

Abundam, no épico euclidiano, imagens de Antônio Conselheiro como o messias insano capaz de provocar desordens sertanejas. Tido como um documento vivo de atavismo, o líder religioso é retratado como falso apóstolo reinando em um ambiente marcado pelo obscurecimento da razão.

É possível escusar o autor pela sua fé positivista, dado o seu contexto histórico anterior às grandes catástrofes do século XX. Até mesmo porque Euclides da Cunha, já na parte final de seu relato, trata de estabelecer um paralelo entre o messias religioso e o messias republicano, nivelando a crença republicana e a fé religiosa:

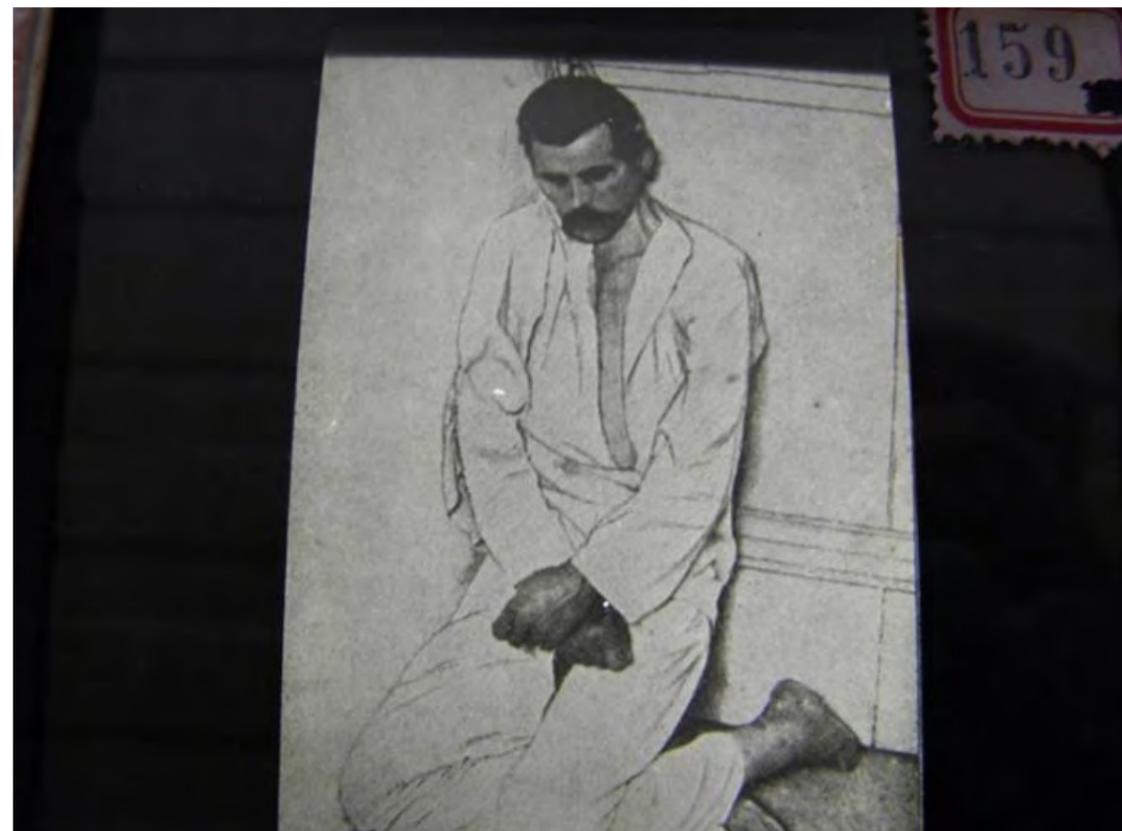
“A luta pela República, e contra os seus imaginários inimigos, era uma cruzada. Os modernos templários, se não envergavam a armadura debaixo do hábito e não levavam a cruz aberta nos copos da espada, combatiam com a mesma fé inamovível. Os que daquele modo se abatiam à entrada de Canudos tinham todos, sem excetuar um único, colgada ao peito esquerdo, em medalhas de bronze, a efigie do marechal Floriano Peixoto e, morrendo, saudavam a sua memória – com o mesmo entusiasmo delirante, com a mesma dedicação incoercível e com a mesma aberração fanática com que os jagunços bradavam pelo Bom Jesus misericordioso e milagreiro...” (CUNHA, 2001, p. 617).

Depreende-se daí o caráter místico da empresa republicana, igualando-se esta à religiosidade dos conselheiristas. Tal paralelo conduz à constatação de uma mudança de ênfase de seu autor, propondo-se ele, por sua vez, a relativizar a perspectiva progressista a partir da equiparação entre religião e civilização.

Ao lado disso, deve-se levar em conta, conforme Benjamin, que “a história da arte é a história das profecias”. Sendo assim, o artista seria também um indivíduo acometido por visões de outros mundos possíveis. O trabalho de arte seria então uma profecia, tanto religiosa quanto civilizatória. Sob tal perspectiva, caberia, por fim, indagar: qual a pertinência de imagens provenientes, não dos grandes veículos publicitários (que nos condicionam à Civilização das Imagens), mas das cosmologias pessoais? Que espécie de validade teriam estas ficções, construções pautadas em sonhos, visões e até mesmo alucinações?

---

Manoel Silvestre Friques (Rio de Janeiro, 1982) é Curador Independente e Professor de Engenharia de Produção da UNIRIO Teórico do Teatro (UNIRIO) e Engenheiro de Produção (UFRJ). Faz Doutorado no Programa de História Social da PUC-Rio e é Mestre em Artes Cênicas pela UNIRIO.



Antropologia do Cangaceiro. 2014. Acervo do Museu Antropológico Estácio de Lima, Salvador - Bahia.

<http://cargocollective.com/icarolira/Antropologia-do-Cangaceiro>

## CIDADE PARTIDA.

Paço das Artes, USP - Temporada de Projetos.  
Maio 2014.

São Paulo-SP  
Acompanhamento Crítico: Paulo Miyada.  
<http://mapa.pacodasartes.org.br>



Sem Título. 2014. Madeira, tijolo e livro de cartas de Canudos. 50x40x30 cm.



Cidade partida, história em pedaços

Precisamos de histórias para viver. Podemos acreditar na Grande Ficção dos bons modos, costumes, empregos e aposentadorias ou criarmos nossas próprias narrativas sobre o que temos a fazer com nossas próprias vidas. Outra opção é nos apossarmos de mitologias já empoderadas pelos séculos, como algumas religiões, ou que se apoiam em alguma grandeza que supera a escala dos nossos corpos, como a astronomia.

Há, ainda, alternativas mais prosaicas, mais coladas no precário e frágil da vida cotidiana: ler a borra do café tomado, amarrar fitas em peças de roupa de baixo da pessoa amada, interpretar as volutas desenhadas no ar pelos passarinhos, ouvir as palavras macias no farfalhar das folhas numa ventania. São mitologias de bolso, de quem aposta que a história que se conta é mais importante do que a evocação de uma grande autoridade que a legitime.

Ícaro Lira, embora passe uma parte significativa de Desterro, seu projeto em construção, viajando a sítios carregados de história – como Canudos e os campos de concentração feitos no Ceará para controlar o êxodo rural – parece se identificar com os modos frágeis de construção de narrativas adotados pelos que têm pouco poder. Ícaro lê os jornais e os livros de história, pesquisa documentos e colhe depoimentos, mas não coleciona bibliografias impressionantes nem monta teses e dissertações acadêmicas: procura significados nas manchas borradas das bordas dos documentos e enuncia comentários sobre o passado através de arranjos singelos dos materiais que coleta.

Cidade Partida, a exposição que montou para a Temporada de Projetos do Paço das Artes, tece uma teia de histórias sobre a ascensão e queda da Belo Monte de Antônio Conselheiro em Canudos e sobre o futuro presente de suas ruínas. Nessa teia, aparecem em igual hierarquia, entre muitas outras coisas: pedras e sargaço coletados em torno da cidade, fotografias da represa ali construída, uma carta manuscrita anônima, manchetes recentes dos jornais paulistanos, livros de história e até trechos selecionados do livro Caminhando no Gelo de Werner Herzog. A ausência de hierarquia e separação clara entre essas partes é tão importante quanto sua presença, porque é aí que reside a precariedade da narrativa engendrada pelo artista.

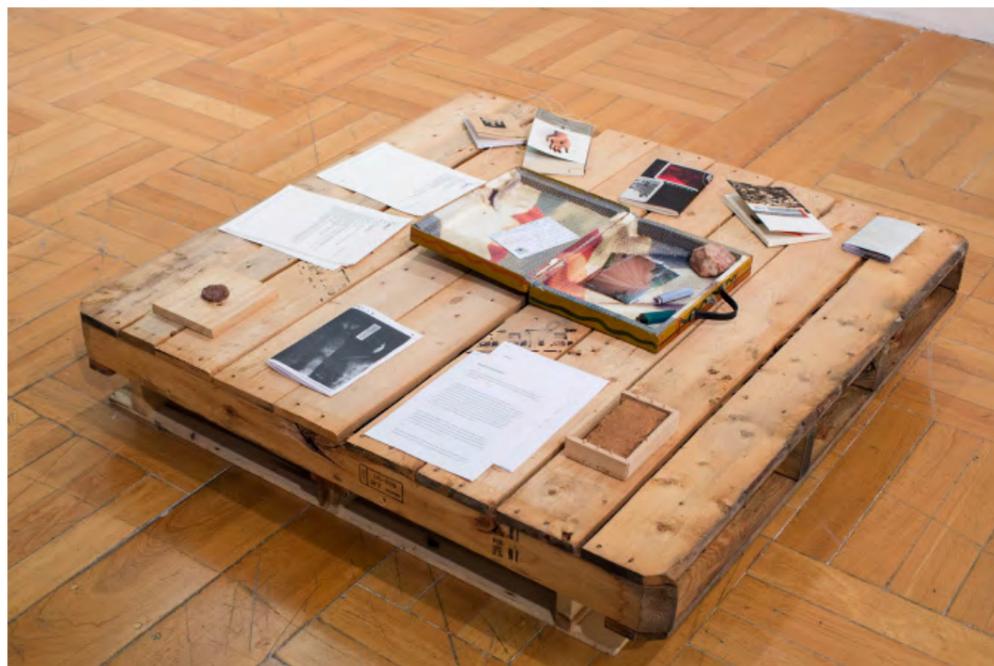
Seria possível construir histórias legitimadas por autoridades transcendentais mesmo contando apenas farrapos puídos, como no caso do Santo Sudário –bastaria para isso criar uma clara hierarquia entre o que deve e o que não deve ser valorizado. Na montagem de Ícaro Lira é justamente essa distinção que falta. É possível passar horas ali decifrando fragmentos em ruína. Melhor dizendo, é necessário fazê-lo.

Necessário, se for do interesse do visitante ultrapassar o primeiro momento de encantamento com o arranjo formal do conjunto exposto, suas rimas visuais e encadeamentos entre as cores, texturas e formatos dos objetos reunidos. Claro, se há algo para admirar na disposição da sala é de se esperar que isso seja notado. Mas a maneira mesma como os objetos e papéis são expostos indica que há outros parâmetros em jogo além da concatenação formal entre eles. Mais até do que expostos, os objetos estão acolhidos e acolhendo uns aos outros. Não estão também largados em simulação de desordem, mas sim escorados entre si. Se há uma pedra, ela pode estar sobre um tecido amarelo; uma concha sobre um pedaço de papel barato; a página de um livro marcada por um pedaço de rocha, e assim por diante. Sempre um objeto protegido e protegendo outro, em recíproca.

Este não é o modelo museográfico, no qual os suportes são sempre visual e simbolicamente neutralizados para privilegiarem os itens “em exposição”. O acolhimento das coisas nos arranjos de Ícaro Lira também está mais perto do jeito humilde como se arrumam as mais simples casas populares do interior – imagine como é: a velha chaleira de latão cuidadosamente pousada ao lado da xícara vermelha de plástico, no centro da mesa com décadas de idade, protegida por uma toalhinha de renda um pouco amarelada; há alguns metros, a televisão de tubo com a imagem de nossa senhora em cima, também recebida por um crochê, ao lado da caixinha de música feita na China e comprada na feirinha de coisas trazidas do Paraguai. É possível tratar esse modo de arrumar as coisas como um modelo de montagem? Talvez seja inusual, mas quando Ícaro aprende com o desprendimento dessas casas os modos de fazer seu trabalho de arte, encontra uma lógica delicada que se adequa ao conhecimento não-acadêmico de sua pesquisa da história de Canudos.

Falta, então, um último reparo sobre as táticas escolhidas pelo artista. Além da narrativa arejada de um passado conflituoso, marcado pela inexorável tendência à ruína, Ícaro Lira dá indícios de que se interessa pelo futuro – veja novamente as notícias dos jornais, dentro e fora da exposição, encontre Canudos nas fotografias tomadas na Avenida Paulista, nos corpos despejados nas favelas “pacificadas” e na confusão coletiva sobre os projetos possíveis para este país.

Paulo Miyada (São Paulo, 1985). Coordenador do Núcleo de Pesquisa e Curadoria do Instituto Tomie Ohtake desde 2011. Arquiteto e urbanista pela FAU-USP, onde realizou seu mestrado na área de História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo. Trabalhou como assistente de curadoria da 29a Bienal de São Paulo (2010), compôs a equipe curatorial do programa Rumos do Itaú Cultural 2011-13.



Cidade Partida. 2014. Instalação. Materiais e dimensões variáveis.



<http://cargocollective.com/icarolira/Cidade-Partida>

## Trocas Contemporâneas, Interações Artísticas Regionais.

Fase 10 - Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais 9ª Edição.

Canudos/Bahia - Junho/Julho 2013

<http://www.fase10.com.br/#!icaro-lira/cbbz>



Sem Título. 2013. Fotografia analógica. 50x40 cm

### O Milagre

Para a mãe de minha mãe

De tempos em tempos, eles aparecem cheios de parafernália e perguntas que não sabemos responder. E passam a nos seguir o dia inteiro, fazendo caretas por detrás de suas máquinas engatilhadas. Querem saber do que vivemos, como vivemos, e eu aponto para a carcaça da vaca derradeira que não sobreviveu ao último estio. Nunca nos deu leite, mas nos ajudava a carregar nossas pás, enxadas, baldes, e o pouco de comer que colhemos insistindo em semear nesse pedaço esturricado de terra. A pobre me fazia companhia. Quando os ossos começaram a apontar sua morte por debaixo das peles, nem considerei a possibilidade de nos fartarmos com seus restos de carne antes que lhe fosse o fim. Pensei comigo mesma que ela já tinha feito tanto. Nos acompanhou fielmente em todas as lidas. E é toda nossa a penitência dessa vida seca até a chegada do milagre que o beato profetizou.

A vida debaixo desse céu desanuviado não é feita com palavras. Eles deveriam saber. Que nos levantamos quando amanhã ainda é muito perto de ontem, que é para dar tempo de fazer as muitas léguas até a roça e começar a lavra ao primeiro luar. Que é o dia todo de pé, sem sombra e sem trégua. É o sol pesando mais do que o jugo. Todo dia é assim. E a gente se esmaga nesse itinerário. Às vezes acho que temos parentesco mais com a enxada que calejou as mãos do que a vaca que todo dia ao me ver me mugia risonha. São muitos esses que de vez em quando vêm por aqui. Quase nenhum volta. Devem ter muitas perguntas para percorrer. Sabe-se lá o que eles fazem com as respostas por dentro das máquinas.

\*

Há tanto tempo que não falamos que é capaz dele ter desaprendido. Eu estou besta comigo mesma de ter acordado disposta a essa falação toda. Fazia dias que não saía da cama. Foi uma fraqueza que me deu.

\*

Pouco depois da última chuva, um desses curiosos cumpriu a promessa de voltar. Foi o único. Nos trouxe comida dentro de latas que nos aliviou a fome por mais de um mês. Agora somos três. Eu, meu filho mais novo e meu marido. Todos os outros se foram, inclusive minha única filha. O rapaz que voltou estava sem barba, o que me fez notar como eram bonitos os brancos dos dentes quando falava com um sotaque que nunca soube de onde. Ele me deu de presente uma mulher desenhada detrás de um vidro. Disse que era uma foto que tinha tirado de mim. Senti uma aflição que me estremeceu a espinha. Porque a mulher do desenho é minha mãe. É igualzinha, só é diferente o cabelo. Como pode isso? Minha mãe morreu eu ainda era muito nova – e esse nem sonhava ter nascido. Mas eu ainda me lembro dela. Foi isso que o moço quis dizer quando tirou uma foto de mim? Que ele me tirou a memória?

Cada vez mais a cidade vai ficando nua. Imaginei que fosse mesmo acontecer assim: tudo em alvoreço antes do milagre. Se é que dessa vez, finalmente, se cumpre o que o beato dizia.

\*

Antes de me adormecer, ele segurou minha mão direita e fez uma prece. Quase deixou derramar uma lágrima. Mas a deve ter preservado. Ou a seca também deu conta de estiar seu choro. Além do que, esse magricela sabe de que não gosto de lamento. 'Inda mais por conta de uma fraqueza. Meu filho logo depois veio se juntar a ele numa ladainha. Achei bonito isso de juntarmos nossa fé toda naquele quarto para agradecer o milagre. Queria ter feito isso na igreja. Mas até o padre saiu de lá. Faz oito meses que foi morar numa cidade vizinha. Disse: vocês devem ir também. A cidade em breve vai se inundar. Nunca vi padre mais besta, fugir com rabo entre as pernas com medo de um milagre. Nunca gostei daquele padre, sempre desconfiei que seu ofício era o da lamentação. Quando a seca castigava, ele inventava uma novena. Mas jamais ouvi festa e oração para agradecer uma nuvem branca sequer.

\*

Parece que ele estava sabendo que minha cabeça doia tanto que me custava ficar de olhos abertos. Ainda segurando minha mão direita, pesou a sua outra mão na minha testa e depois fechou meus olhos pouco depois de eu lhe dizer:

– Me leve. O mar.

\*

Hoje acordei tão atordoada que não sei ao certo o quanto dormi. Quando dei por mim, já haviam saído com mais tralhas nas costas do que de costume. Eles ainda iam ali quase no fim da vista, que eram mais de quatro léguas de casa, no sentido contrário do roçado.

\*

O sol já ia alto quando terminaram a caminhada de quase dezessete quilômetros em direção à praia que não tinha mar. Um de um lado, resmungava cansaço e empurrava com mais força do que devia. O segundo, do lado oposto, em silêncio, apenas meneava a cabeça tentando fazer daquilo instruções suficientes. Puseram os dois os pés na água morna e seguiram açude adentro até a altura dos quadris. Com alvoroço, o primeiro, ao subir, rasgou o antebraço na madeira áspera que contornava a embarcação estreita que oscilou bêbada em sopapos bruscos. O segundo esperou o barco se apaziguar antes de alçar-se com firmeza e se colocar na parte inferior onde adormeciam os remos.

Nos primeiros quarenta minutos, deixaram-se levar pelo sussurro do vento que os conduzia para norte. Era lá que encontrariam algo que deveria lhes parecer um esqualido rio, disseram. Foi o tempo de se desfazer de algum cansaço e procurar no alforje um pouco de farinha e melaço para calar a fome. Quando as águas começaram a se tornar turvas, o pai, que estava junto aos remos, pôs-se ao centro e os fez descansar sobre suportes de metal, um de um lado, outro de outro. Iniciou seus movimentos compassados, quatro por quatro. Cada pausa era a chance de retomar o fôlego e contemplar, na superfície calma, as circunferências cômicas que ganhavam diâmetros e se interseccionavam.

A paisagem por ali nunca se modificava. O odor acre arrefecia quanto mais distante das margens. O sol já estava perto de se pôr. O trajeto se deu num sem diálogo. O pai cada vez mais incorporado dos remos como se fossem seus próprios braços. O filho em sua inquietude, procurava manter-se ocupado tornando em pequenos rasgos os vestidos da mãe. Um vento quente e seco os abraçou em uma sensação de torpor. Mais um pouco avistariam a bandeira branca. Desenharam um arco sobre a água avermelhada, aproximaram-se da margem, desceram. Arrastaram a embarcação por poucos metros e a fizeram inclinar sobre duas hastes de madeira. Aquela arquitetura lhes serviria de abrigo. A existência dali em diante deveria estabelecer-se por recurso próprio. Os arredores teriam que dar um jeito de oferecer todo tipo de provisão: saciar fome, sede e a necessidade de banho.

O filho ficou para trás quando o pai lhe tomou o alforje das mãos e seguiu irresoluto sem parecer se importar com a direção. Não demorou para que as fendas do caminho comessem a se agravar. Parou. Pesou sobre seus joelhos e pôs-se a remendar o solo com os vestidos em farrapos.

\*

No mesmo dia em que ganhei o desenho de minha mãe, o rapaz me trouxe também o desenho do mar. Quando o beato profetizou nossa sorte, esqueceu de dizer se seria antes ou depois que as árvores nasceriam em pelotões.

-----

Ana Luisa Lima (Recife, 1978) Crítica de arte e Pesquisadora. participou da concepção e desenvolvimento do projeto Carta de Intenção, residência de experimentação da escrita em artes visuais, (2013). Co-curadora do projeto "Poemas aos homens do nosso tempo – Hilda Hilst em diálogo", (2013). Editora da revista Tatuí (PE) desde 2006. Atualmente, faz parte do grupo de crítica do Centro Cultural São Paulo .  
<http://analuisalima.wordpress.com/>



Cidade Partida. Fotografia Analógica. 40x60 Canudos/Bahia. Julho-2013

## DESTERRO.

Galeria Ibeu, Instituto Brasil Estados Unidos.  
Abril 2013  
Rio de Janeiro-RJ  
Curadoria de Bernardo Mosqueira.



Sem Título. 2013. Objeto, papel e osso. 20x30 cm.

## NÁUFRAGO.

Haverá sempre a metáfora da constelação. Quando olhamos para o céu e reconhecemos, no manto da noite, um conjunto de estrelas nomeado por sua forma, construímos sentido único pra astros de tempos e lugares muito diferentes. Uma é menor, mais nova e mais próxima. A outra é maior, mais antiga e mais distante. Uma outra, de repente, nem está mais lá: já não existe há muitos anos, e ainda vemos sua luz. Juntando os pontos luminosos no plano do desenho, damos a elas sentido único. O artista é esse, portanto: o organizador das multiplicidades que busca e organiza, por suas razões, elementos no tempo e espaço. Seu grande talento é a capacidade de navegar e traduzir os interesses.

Ícaro Lira apresenta, aqui, o resultado do projeto “Náufrago”, realizado durante residência no litoral sul do Rio Grande do Sul como parte do projeto VETOR, ligado ao Atelier Subterrânea. Porém, o que presenciamos aqui é mais do que a mostra de objetos coletados, filmes-diários, cadernos-livros, instalações e fotografias. As pinturas medievais ou renascentistas, representando cidades em perspectiva, inventaram um olho que não existia antes. Era a visão do homem-deus que, antes, só Ícaro (o ser mitológico) alcançara. Com a queda de Ícaro, a morte de Deus e a falência do Homem, é, novamente, pisando o chão que nos lançamos na busca por verdade. O que presenciamos aqui é Ícaro (Lira) nos propondo uma forma de olhar, nos apresentando uma maneira específica de investigar e nos envolvendo no questionamento sobre a relação entre homem e terra.

Percebemos a tensão entre o que é interno e externo. Em presença, o fotografado é vivo para o fotógrafo. Na fotografia, o fotógrafo, presumido por trás da câmera, é vivo para o público. É nesse encontro entre os dois e nas causas de interesse de registrar, transportar e exibir que surge o afeto do trabalho. Fora e dentro como domínio e destino - e vice-versa.

Ícaro diz que gostaria de ficar sozinho, que tem vontade de silêncio, que carrega livro sobre os campos de concentração no Ceará, que deseja entender os movimentos migratórios, que migra pra descolar, que deseja estar na fronteira, que tem dificuldade de comunicação, que não entende minhas perguntas. Edição, montagem, colagem, exposição. “Corre um menino/por entre os séculos./Corre um menino/solto, sozinho,/na madrugada/de um país claro./ Assim te vejo/até agora/ náufrago límpido/e solitário.”\*. Perceba o encontro entre as palavras e as imagens. “Pequenas conchas/estão nascendo/para escutarem/tua paisagem.”\*. Entre o “vamos juntos” e o “preferia não”.

Há algo da prática de um cronista no posicionamento de Ícaro. A organização das propostas por assuntos, a composição livre e o tom de coisa sem necessidade, associados à prática diária, a um processo humanizado e à pertinência, tomam profundidade negando a monumentalidade e a espetacularização. A leveza e a simplicidade formais indicam a superficialidade dada às coisas explanadas e oferece, com aparência de banal, a seriedade de uma proposta de experiência e reflexão. Somos afetados sem floreios grandiloquentes. A ação, que, por vezes, tem tom de pretensa gratuidade, dá, ao público, a sensação da necessidade de ação: seja para entender a gênese do que se apresenta, seja pra resolver a equação que se recebe. Utilizando processos simples de anotação, registro e deslocamento, o artista provoca uma tensão plena em ambiguidade, poesia e estranhamento para assinalar intensamente sua função muito além da informativa. O processo criativo do trabalho se confunde com o viver do artista-cronista. Selecionando, deslocando e arranjando pedaços do que é vida, o resultado se assemelha e se afasta do mundo.

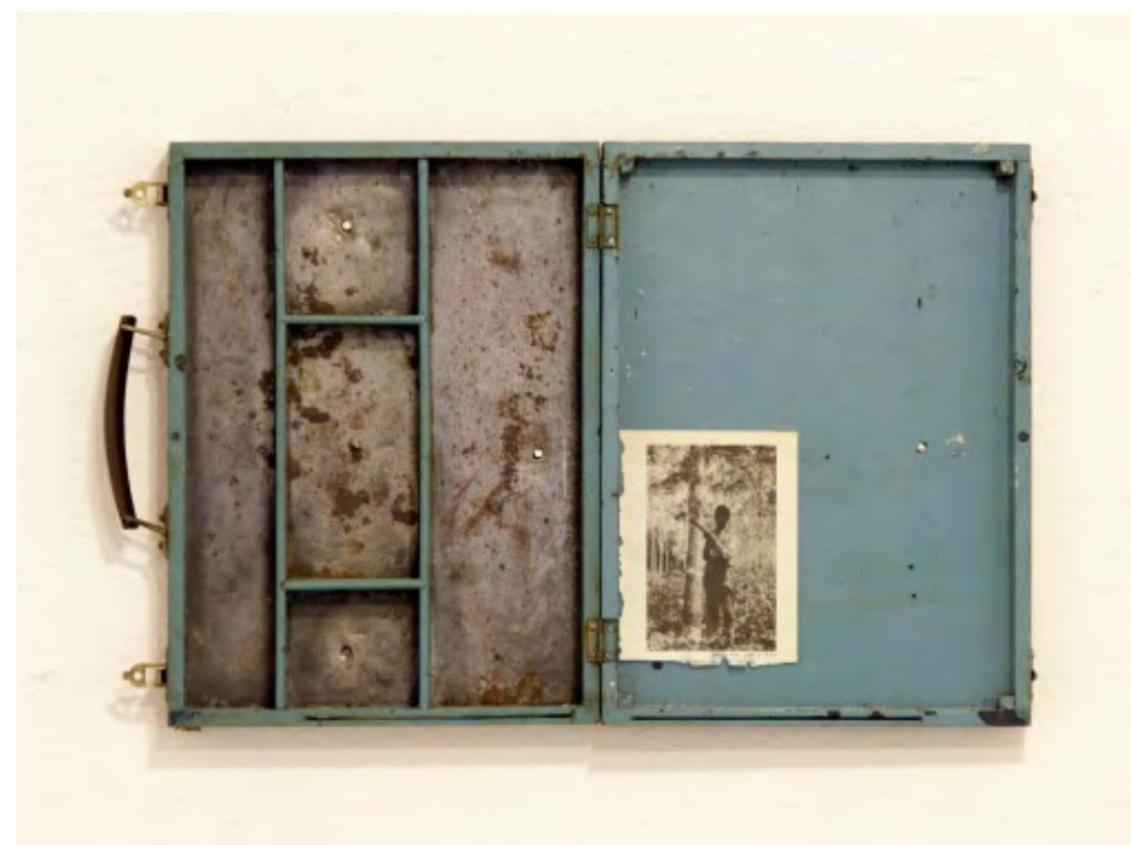
Essas insólitas substituições são gestos de genealogia antiartística que cria mistério sobre algo apresentado não pela aura singular gerada pelo gesto à mão em sua construção, mas sim pela presença do objeto (es)colhido no dado contexto. Quando nos deparamos com alguns dos objetos e registros de “Desterro”, questionamos seus motivos e, nesse percurso da dúvida, encontramos o compromisso ético e a função política da arte. Percebemos-nos ainda a vivenciar nossa destruição com prazer estético. Percebemos a necessidade de, como público, agir criativamente.

Os objetos criados se instalam na superfície da terra, sempre, para atender a necessidades primárias dos homens: comer, residir, se deslocar, ter consigo objetos úteis. Todo tipo de estrutura ou instrumento é, em si, resultado de muitas camadas: das histórias geológica, social e pessoal. As paisagens habitadas pelo homem trazem as marcas de suas técnicas e nos fazem perguntas. Os lugares são tempos empilhados, enigmas que esperam perguntas mais do que respostas. Ícaro, com seus processos de viagem-coleta-deslocamento-arranjo-exposição, responde com perguntas, instaurando um tipo de corporeidade, um estado do corpo, que nasce de uma temporalidade própria que vai contra a espetacularização e a naturalização. As pessoas são os lugares onde estão. Às vezes, carregam consigo os lugares de onde vieram, às vezes se transformam nos lugares em que chegam, às vezes os dois. Nos rastros dessa investigação sobre a relação entre o homem e a terra, alteramos valores, exercitamos um novo olhar, conhecemos um novo corpo, nos encontramos como motores necessários e percebemos que, na procura do que procuramos, encontramos movimento.

-----

Bernardo Mosqueira, Trabalha como curador realizando os projetos “Conexão/Conecciones”, Galeria Hoy en el Arte, Buenos Aires (2013); Náufrago, IBEU, mostra de Ícaro Lira (2013); Encontros de Emergência: Sujeitos aos Atos de Escape, Ibeu, de Felipe Meres (2013); Premiado pelo projeto “Trepá Trepá no Campo Expandido” para o Laboratório Curatorial da SP Arte 2012; “E os amigos sinceros também”, IBEU- RJ, comemorando os 75 anos da instituição (2012); “Vênus Terra I pela lei natural dos encontros”, galpão da TAC, RJ. Criador e o coordenador do Prêmio FOCO Bradesco ArtRio. Participou das residências: OPAVIVARÁ! AO VIVO! editando 4 catálogos-jornais. Recebeu o V::E::R - prêmio-residência, como crítico/curador, Terra Una, MG (2011).  
<http://chezmrzigs.blogspot.com/>

\*Cecília Meireles



Sem Título, da série Soldados da Borracha. 2013. Madeira, metal, couro, impressão off set. 36X57X4 cm.

<http://cargocollective.com/icarolira/Desterro>

## NÁUFRAGO - VETOR

Atelier Subterrânea  
Porto Alegre/Rio Grande do Sul  
Março/2013.

Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais 9ª Edição.  
<http://subterranea.art.br/>



Durante o mês de março, percorri a região do litoral sul do Rio Grande do Sul em uma investigação focada nos elementos naturais e arquitetônicos dos locais, assim como nas mudanças ocorridas no ambiente. que é palco de rotas marítimas e eventuais naufrágios, fatos que propiciam alterações espaciais e ambientais na costa. A partir desta ideia, percorri diversos locais da costa do estado onde pode presenciar cenários e situações que sustentam minha pesquisa artística. Entre estas ocasiões estão a presença de edificações abandonadas que integram-se nas paisagens naturais, ainda que carreguem um passado artificial de habitação humana, e o encontro com carcaças de animais na beira da praia, cujos registros elaboram um fragmento da narrativa artística a respeito da circunstância da morte. durante o trajeto pelo território gaúcho coletei objetos e fiz diferentes registros, filmes-diários, fotografias e cadernos-livros. O percurso incluiu Tavares, Mostardas, Bojuru, São José do Norte, Rio Grande, a Reserva do Taim, a praia do Cassino, até a região balneária do extremo sul do país, no Chuí.

Sem Título. 2013. Fotografia Digital. 40x50 cm.

<http://cargocollective.com/icarolira/Naufrago-VETOR>

## ROMARIA.

Meu Corpo, Minha Embalagem, Todo Gasto na Viagem.  
Novembro/2012. Galeria SESC-Crato-Ceará.  
Curadoria; Paula Borghi



Sem Título. 2012 . Caixa de papelão, conchas, pedras, plástico e plantas . 15x43x35 cm.

Romaria  
8 de Novembro de 2012

Conheci Ícaro Lira no dia primeiro de junho. Estávamos em Buenos Aires, convivendo na mesma residência artística, La Ene . Neste mesmo dia saímos a percorrer a cidade em bicicleta, não fazia calor e tampouco frio. Assim se passou um mês, quase sempre na companhia um do outro e de nossas respectivas bicicletas, nos perdendo e nos achando em meio às “calles” argentinas. Eu mostrava a Ícaro uma Buenos Aires e ele, logo em seguida, me fazia ver um outro lugar naquele mesmo e vice-versa. Não era a nossa primeira vez na cidade, mas a primeira vez juntos. E foi a partir dessa vontade de re/conhecer um mesmo espaço pelo olhar do outro, que o desejo de continuar “na estrada” seguiu latente entre nós.

Nos inscrevemos na mostra SESC Cariri de Culturas com um projeto de fazermos uma romaria em bicicleta saindo de Fortaleza e chegando a Juazeiro no dia de finados. Infelizmente não pude iniciar a romaria com Ícaro, que no dia 22 de outubro saiu de Fortaleza e percorreu 350 km em bicicleta no período de quatro dias. Nos encontramos em Orós, ponto de partida donde seguimos viagem juntos. De Orós a Juazeiro foram sete dias de romaria, trabalho e convivência. Pedalávamos uma média de 35 km por dia, o que é pouco em número e demasiado se formos “contar” o calor. Naquele momento, completavam mais de dois meses sem chuva e o jornal anunciava a maior seca dos últimos 30 anos.

Passamos por algumas cidades e muitos vilarejos, em uma jornada carregada de lindas paisagens em contraste com um “cinza fim de mundo”. A escassez de água se fazia protagonista a cada metro. Muitas queimadas por combustão espontânea e dezenas de gados mortos na beira da estrada; além de muitos que em carne e osso lutavam para se sustentar em pé. Os únicos que pareciam estar felizes eram os urubus, que em bandos dominavam o céu azul sem nuvens. Havia muitas placas com indicação de rios, mas só era possível encontrar uma terra seca, craquelada e sedenta por chuva.

Foram sete dias de trabalho físico e mental: pedalando, empurrando a bicicleta, fotografando, coletando objetos, filmando, compartilhando pensamentos, pedindo água e recebendo ajuda de desconhecidos. Uma semana regada de histórias e pessoas que cruzaram nossas vidas. Eliane foi a primeira a nos dar água, Luís Helder do Sítio Chaparrão me deixou banhar em seu lago, Autanir da Cachoeira dos Pintos - vilarejo que só leva queda d'água no nome - nos deu de beber e sombra fresca, assim como Êcio, Adão, Fabiana etc... Nunca tivemos uma ajuda negada, pelo contrário, o acolhimento foi genuíno.

Muitos olhares curiosos nos saudaram na estrada. Caminhões, carros, “paus de araras” e motos prendiam nossa atenção; havia que estar atento e tomar cuidado. Quando o cheiro de carniça se espalhava com o vento, logo o estômago embrulhava. Era certo que adiante iríamos encontrar o cadáver de um boi. Quase não havia animais atropelados na beira da estrada, eles morriam muito antes de sede. Um senhor nos perguntou de onde vínhamos. Quando respondemos, ele nos disse que éramos muito corajosos. Na verdade, ele é quem é corajoso por viver e cultivar vida em condições de tanta dificuldade. Este senhor, assim como muitas pessoas que cruzamos são os verdadeiros heróis do sertão.

Quando paramos na casa de Dona Preta - uma senhora de 68 anos, com alguns filhos e muitos netos - ela não só nos deu de beber, como também ofereceu comida e abriu as portas de sua casa. Em questão de minutos nos sentíamos em casa escutando os “causos da novela real” da família de Dona Preta. Depois de cinco dias voltei à sua casa para convidá-la para a exposição. Ela, assim como todos que cruzaram nossos caminhos fazem parte desta mostra, desta romaria.

“Meu corpo, minha embalagem, todo gasto na viagem”, título que toma emprestado o nome do disco de Ednardo, busca dividir com o espectador um pouco do que foi e está sendo esta viagem. Trata-se de uma exposição que visa compartilhar a intimidade do artista em um ambiente acolhido pelo aconchego de um quarto. Fotografias, vídeos, mapas, objetos pessoais, cadernos e livros estão dispostos sem moldura ou barreira. Pelo contrário, a exposição “pede” ao espectador que manipule tudo “sem dedos”, de corpo inteiro. É desta forma que se apresenta uma vivência e não a tradução de uma experiência. Pois não se trata de uma exposição finalizada, e sim de um processo vivo. Aqui os trabalhos estão em vida: numa experiência que se prolonga.

---

Paula Borghi (São Paulo ,1986) Crítica de arte, curadora da Residência de Arte da Red Bull, idealizadora do PROJECTO MULTIPLO de arte impressa, foi integrante do grupo de crítica do CCSP (Centro Cultural São Paulo) de 2011-2013 e do Paço das Artes São Paulo 2012-2013. Desenvolve desde 2010 trabalhos e pesquisas em espaços independentes e residências de arte na América Latina.



<http://cargocollective.com/icarolira/ROMARIA>



Sem Título. 2012. Madeira, metal, pedra e fotografia. 27x27x5 cm.

## ROAD - Residência Móvel.

Capacete Entretenimentos.

Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais 8ª Edição.

Julho/Agosto de 2012. Rio-Fortaleza-Belém-Brasília.

Projeto ROAD 2.1

de Sofia Caesar, Lucas Sargentelli, Ícaro Lira e Bruno Jacomino



Sem Título. 2012. Fotografia digital. 40x50x30 cm

## PLANO DE VIAGEM.

armadilha para cidades vazias ou viajar entre espectros.

Partimos do interesse comum em vivenciar certo tipo de deslocamento, medido por distâncias entre cidades e realizado em grupo. O estar 'a caminho de', se afastando do cotidiano em uma super-convivência, é entendido como lugar de experiências transformadoras. Estar entre pontos é buscar uma "consciência concreta, presente, viva, do deslocamento (...) e da mudança de posicionamento e ponto de vista que esse deslocamento permite." Também entendemos a proposição deste trajeto como um esforço de responder in loco a uma pressão que incita a constante movimentação. Este desafio não está livre de contradições já que temos que resolver à pressão de deslocamento em deslocamento. Talvez seja isso que possa tornar a residência Road tão rica e potencialmente complexa. Vamos nos movimentar muito, gastando nossa energia em enormes percursos, porém, nosso movimento não poderá gerar a produtividade normalmente associada ao mundo pró-movimento onde vivemos. A dificuldade inicial foi definirmos parâmetros para um "um projeto bem institucional e, ao mesmo tempo, o mais despreendido que existe". Para isso, após realizarmos entrevistas com os artistas Ducha e João Modé, participantes de edições anteriores do Road, decidimos marcar em um mapa lugares que gostaríamos de visitar, para então estabelecermos possíveis relações entre eles. Já havíamos chegado a comum acordo de que as pesquisas dos três participantes apontavam para a estrada e isso bastaria para justificar a viagem. Apesar disso, aos poucos, silenciosamente, uma configuração de percurso surgiu. Do Rio à Fordlândia.

O traçado no mapa foi realizado a partir de cidades que sofrem ou sofreram fortemente as consequências de um fluxo que se dá entre concentração e esvaziamento. Lugares (em sua maioria cidades pequenas ou vilas) que convivem com fantasmas de si mesmos, que marcadamente passam ou tenham passado por processos migratórios, o êxodo, o despovoamento, algumas frutos de sonhos que nunca se realizaram, outras por falhas em seu próprio projeto, outras ainda pelo fim de grandes ciclos econômicos. Realizaremos uma investigação pelos espaços vazios encontrados nestas cidades.

O primeiro núcleo de cidades que visitaremos é constituído por cidades históricas que passaram pelos ciclos do Ouro, Café e do Açúcar, nos Estados do Rio de Janeiro e Minas Gerais. O segundo núcleo, começando na Bahia e atravessando o nordeste, diz respeito às cidades completamente esvaziadas e inundadas para a construção de grandes açudes. O terceiro núcleo é formado pela proximidade geográfica de dois empreendimentos separados por quase um século de diferença: a corrente construção da usina hidrelétrica de Belomonte em Altamira, Pará, e a cidade Fordlândia, construída por Henry Ford em 1927 as margens do Rio Tapajós, nossa última parada. O tempo de viagem será de 2 meses (julho e agosto).

Em seu ensaio "Da utilidade e dos inconvenientes de viver entre espectros"<sup>3</sup>, sobre a cidade de Veneza, Giorgio Agamben usa o termo "espectros" para falar de cidades que estariam no estado subsequente ao estado do cadáver, vivendo uma existência póstuma.

A cidade espectral, diferente da cidade morta, permitiria um encontro generoso com seus signos, apesar do risco constante de leituras equivocadas.

Mas, "De que é feito um espectro? De signos ou, mais precisamente, de assinalações, isto é, daqueles signos, cifras ou monogramas que o tempo arranha sobre as coisas."

Espectros são como mortos que surgem de repente em horas noturnas e emitem sussurros, cidades que parecem com sonhos, onde "cada criatura exhibe uma assinalação que significa mais que seus próprios traços".

Vemos a possibilidade de trazer o "espectro" ou "gênio do lugar" à tona nos diferentes lugares que visitaremos, independente de um contexto histórico mais revelado ou não, como um farol distante que nos acompanhará em viagem.

---

Sofia Caesar, Lucas Sargentelli, Ícaro Lira e Bruno Jacomino

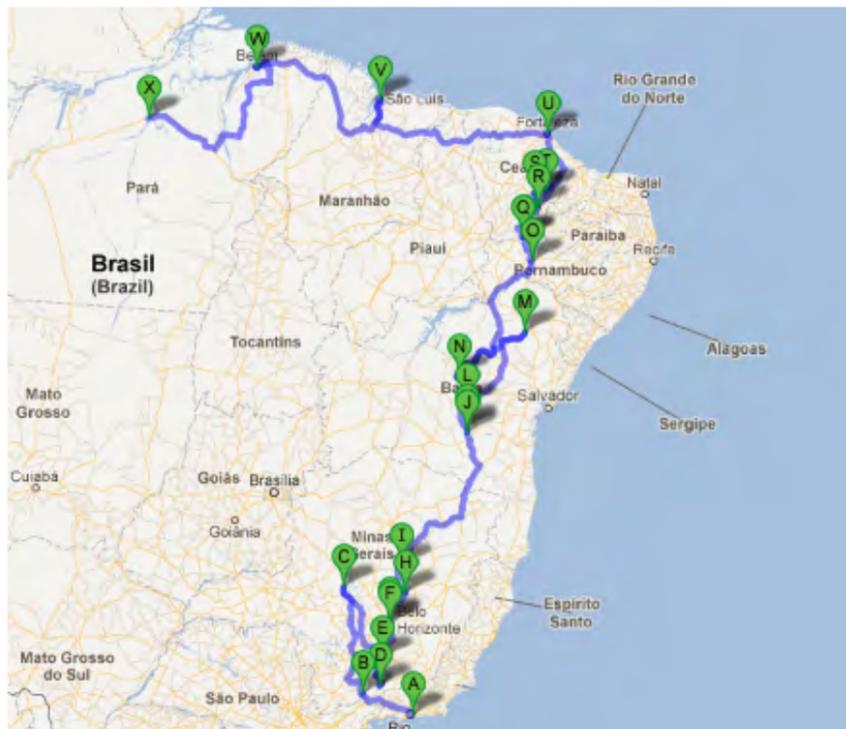


Sem Título. 2012. Fotografia digital. 40x50x30 cm



O ROAD surgiu em 2004 como um projeto independente interdisciplinar organizado pelo grupo Capacete Entretenimentos. Vem se desdobrando numa série de projetos work-in-progress apoiados por Fundações e Instituições de Arte e Cultura e realizado por diferentes artistas em diferentes cidades da América do Sul. Trata-se de uma iniciativa que alia estratégias curatoriais a práticas artísticas que tem como objetivo alcançar um público amplo e heterogêneo na América do Sul e Central, criando bases para intercâmbio e diálogo crítico entre os artistas e suas audiências. A RESIDÊNCIA MÓVEL é um dos principais programas do projeto Road, fundamentalmente voltado para os espaços de convergência entre as práticas artísticas e seu público, procurando refletir sobre a recepção e relevância de projetos de arte dentro de situações geopolíticas específicas.

<http://cargocollective.com/icarolira/ROAD-Residencia-Movel>



ikarolira@gmail.com  
+ 55 11. 941645817  
lira.icaro (skype)

Ícaro Lira  
Janeiro 2016