

VANESSA RUIZ TANGERINI



Graduada em Curadoria e História das Artes pela UMSA (Argentina), com estudos prévios em Artes Cênicas pela UFRJ (Brasil). Atuou como crítica na Revista Desvio entre 2019 e 2020.
vanessa.tangerini@gmail.com

JÁ ESTÁ FEITO, JÁ PEGOU FOGO, QUER QUE EU FAÇA O QUÊ?



Museu Nacional. Fachada principal restaurada (2023). Fotografia: Vanessa R. Tangerini

Ao ser questionado, durante sua candidatura à presidência, sobre as propostas para a manutenção do patrimônio histórico no contexto do incêndio no Museu Nacional, Jair Bolsonaro respondeu: "Já está feito, já pegou fogo, quer que faça o quê? O meu nome é Messias, mas eu não tenho como fazer milagre". A frase de Bolsonaro, como um disparador de uma condenação à morte, talvez ilustre um dos maiores desafios do Museu em seu processo de reconstrução: o político.

Precisamos mais do que nunca romper com o paradigma dos museus do século 19. É necessário levantar das cinzas e reinventar-se como museu. E para isso, não é preciso nenhum milagre, mas sim trabalho colaborativo, criatividade coletiva e memória combativa, coisas alheias à lógica de pensamento fanático religioso.

No final de fevereiro (2019), o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro inaugurou a exposição “Arqueologia do Resgate. Museu Nacional Vive”, na qual são exibidas mais de 100 obras resgatadas dos escombros. Desde o trágico episódio, a equipe do Museu vem realizando atividades que confirmam e enfatizam que o Museu Nacional permanece vivo e ativo, tal como afirma o lema de sua campanha de recuperação.

De certo modo, essa vitalidade é oposta à lógica operativa de uma agenda política que procura desvincular a cultura dos povos e os povos da memória. Resgatar das cinzas é também procurar sentido naquilo que parece não o ter: a morte como finitude. Procurar sentido no finito é também gerar vínculos com o vivo, reconhecer-se no outro para não esquecer. Talvez seja esta a razão pela qual conectei o Museu Nacional com o Museu Gallardo em Rosário (Argentina), que sofreu um incêndio no ano de 2003, perdendo grande parte da sua coleção.

O museu de ciências naturais argentino posteriormente reinaugurou em uma nova sede, mas também se reinventou apostando em uma museologia crítica que questiona o próprio aparato museológico. Com narrativas descentralizadas e a inclusão de novas perspectivas (de gênero, ameríndia, agroecológica, entre outras), o museu passou de estar centrado nos objetos para centrar-se nos visitantes, buscando que saiam com mais perguntas do que respostas e estimulando, dessa forma, um pensamento crítico.

Em um contexto de sistemáticos cortes na cultura e no qual as relações entre os países da América Latina estão sendo derrubadas pelos interesses econômicos das elites, resultaria significativo que duas instituições culturais de países irmãos se vinculassem através de uma história em comum, da qual pudesse surgir uma colaboração e uma identificação.

Bem poderia ser que das cinzas surgissem novas vidas para aquilo que o político condenou como morto. A capacidade de converter uma morte em memória viva talvez seja a maior força dos museus no contexto político atual.

Publicado originalmente em 23 de março de 2019.

O VERDE COMO UTOPIA NA OBRA DE NICOLÁS GARCÍA URIBURU

Em 1968, durante a inauguração da Bienal de Veneza, o artista Nicolás García Uriburu (1937-2016) coloriu de verde as águas do canal de Veneza, utilizando uma substância não contaminante e realizando, assim, uma ação disruptiva que ocorria de modo paralelo à mostra oficial, da qual o artista não participava. A coloração do canal, um gesto de land art, questionava o sistema artístico ao realizar-se de forma clandestina e à margem da programação oficial da importante bienal, ao mesmo tempo em que efetuava uma denúncia ambiental. Tal cor terá um papel fundamental na produção do artista.

É possível observar como o pigmento verde vai ganhando espaço em suas obras até dominá-las por completo e tornar-se uma marca registrada do artista, como ocorre com o azul em Yves Klein. Em Uriburu, o verde é esperança, mas também denúncia. Para o artista, o seu trabalho denunciava o antagonismo entre a natureza e a civilização. É assim como o verde em Uriburu aparece como ruptura.



Nicolás García Uriburu, **"Portfolio (Manifiesto)"**, 1973, na exposição "Venecia en clave verde" (2018), Museu Nacional de Belas Artes, Argentina. Fotografia: Vanessa R. Tangerini

Na obra "Portfolio (Manifiesto)" de 1973, o artista apresenta uma série de serigrafias que são invadidas pelo verde. A cor é utilizada para colorir rios, fluxos de água, mapas e até o próprio corpo do artista, incluindo o seu sexo, como forma de denúncia. Entre as serigrafias, encontramos um mapa da América Latina totalmente dominado pela cor, com o enunciado: "Latinoamerica: Reservas naturales del futuro. Unida o sometida." Aqui, o verde aparece como expressão da força da natureza, mas também como símbolo de união. Dominando a superfície geográfica, a cor emerge como um reflexo da esperança de uma América Latina livre e unida. A mesma operação é repetida em uma pintura de maiores dimensões, também de 1973.



Nicolás García Urriburu, "**Latinoamerica: Reservas naturales del futuro. Unida o sometida.**", 1973.
Fotografía: Vanessa R. Tangerini

Ao realizar um mapa verde monocromático da região latino-americana, o artista apresenta duas proposições: por um lado, a preservação dos recursos naturais; por outro lado, a união dos países latino-americanos como um bloco. Reflexões que ainda cobram vigência, uma vez que, por um lado, parece que ainda não superamos o antagonismo entre natureza e civilização; por outro, porque retrocedemos a um momento de divisões, no qual os estados latino-americanos são cada vez mais administrados sob a influência dos capitais internacionais, em lugar de fomentar um bloco econômico entre seus pares.

Esperança, força da natureza, denúncia, união. O verde opera como uma veia que une o nosso continente. O verde em Uriburu é também a cor da utopia. Uma utopia ecologista, mas também o sonho de uma outra América Latina. Voltar o olhar para o verde na obra desse artista é também voltar a sonhar com esse ideal que, ainda hoje, parece utópico.

Publicado originalmente em 31 de agosto de 2019.

CLIMAX DE GASPAR NOÉ E A PULSÃO DIONISÍACA

Climax (2018), longa escrito e dirigido por Gaspar Noé, propõe uma experiência cinematográfica particular e desafiante. Se o corpo pode ser pensado como um santuário e a dança como expressão, Noé demonstra que os santuários podem ser profanados e que as expressões são também sintomas. No filme, a linha entre loucura, êxtase e dor são apenas imaginações criadas pela nossa necessidade de preservar a razão.

Justamente, o filme é um desafio à lógica e às convenções tradicionais do cinema. A câmera, mais do que um dispositivo relator, será uma presença. As imagens serão estímulos visuais a ser recebidos, não apenas momentos de uma história. O filme é o documento de uma vivência coletiva sintetizada na dança. A legenda que sentencia “baseado em uma história real” ilude o espectador, colocando a ideia de narração numa estrutura não narrativa.

O corpo central é a dança. A ideia de dançar não aparece apenas nos movimentos coreografados com propósitos expressivos ao som da música. O filme inteiro é uma dança. A dança do olhar será a parte central do movimento. Noé utiliza enquadramentos, movimentos de câmera e tomadas que atuam como complemento dos corpos dxs dançarinxs. O movimento não é somente um caminho predeterminado e estilizado com propósitos estéticos. Mover-se é sofrer a existência, se relacionar, transitar a vida, ser tomado por forças alheias e sobreviver à própria obscuridade. A dança, enquanto movimento, aparece como um ritual perverso e permanente, mas também como lugar da sensualidade e reivindicação dos impulsos primários.

Noé relata, em uma entrevista, que a filmagem foi feita em quinze dias, improvisando a maior parte do tempo e construindo a sucessão de imagens de acordo com o que seus atorxs/dançarinxs propusessem. Os longos planos-sequência (incluindo um de quase 42 minutos) eram gravados em meio ao caos. A música funciona como a principal estrutura sensorial e organizativa das imagens e do sentido.

O resultado é uma experiência dionisíaca na qual a dança retorna às suas origens rituais. Os corpos aparecem como função do ser e lugar de encontro com forças desconhecidas. Os personagens vão sendo tomados pela loucura, êxtase e delírio. Os sentidos aparecem como enganos da percepção, e assistimos um relato do qual começamos a desconfiar. O espectador termina em um lugar no qual deverá se posicionar respeito às imagens.

“Deus está conosco”, afirma um dos personagens no início do filme. Não sabemos se é ironia ou afirmação religiosa, mas caso seja verdade, em Climax, Deus é um monstro sinistro e uma espécie de voyeur.

Assim como em um clímax, o filme avança em direção ascendente até alcançar o caos, mas não um caos como desordem, e sim como núcleo primário do nosso lado mais bestial. Se o clímax é o ponto culminante de uma progressão, após chegar nele só é possível descer.

O filme nos deixa um vazio. A falta de desejo que surge após o cansaço da dança, após o esgotamento do corpo, após a impossibilidade da razão, é também o final. A música é não somente uma possibilidade de construção artística, mas também o lugar de encontro das nossas sensações e dos nossos impulsos mais primários. Por debaixo das superfícies, os instintos e as sensações nos alertam sobre a existência de um mundo mais profundo. Uma obscuridade sem nome avança ao som da música.

Climax é um encontro com o cinema como acontecimento além da imagem. É um testemunho da progressão constante da loucura, dos nossos desejos não ditos e de uma bestialidade da qual nunca deixaremos de ser parte.

Publicado originalmente em 05 de outubro de 2019.

O ESPAÇO PÚBLICO E A MEMÓRIA EM DISPUTA

A derrubada da estátua de bronze de Edward Colston por manifestantes em Bristol, Inglaterra, tem gerado inúmeras discussões sobre a retirada de monumentos coloniais e de caráter racista do espaço público em diferentes países.

Neste texto, iremos analisar dois casos de deslocamento de monumentos que nos permitem refletir sobre a disputa pela memória, que, neste contexto, é também uma disputa pelo espaço público.

1. Racista afogado no rio

Edward Colston (1636-1721) foi um inglês traficante de pessoas escravizadas, responsável pelo transporte forçado de milhares de indivíduos do continente africano para a América do Norte e o Caribe. Sua estátua de bronze foi erigida em Bristol, Inglaterra, no ano de 1895. Na atualidade, mais de 11 mil assinaturas haviam sido coletadas por parte da população solicitando a retirada da escultura. Contudo, o pedido não foi atendido.

No dia 7 de junho de 2020, manifestantes removeram a estátua de Colston do pedestal e a lançaram em um rio. O ato gerou diversas reações, entre repúdio e elogios, além de desencadear uma necessária discussão sobre os monumentos e símbolos que a história oficial ergue e decide conservar no espaço público. Assim, várias questões foram levantadas: Qual é a função dos monumentos públicos? Deve a população deliberar sobre eles? Qual o uso social desse patrimônio?

Parte daqueles que repudiaram a ação defenderam que, apesar da estátua representar um escravocrata, constitui um patrimônio público com valor histórico e de memória. Alguns defenderam até mesmo um valor artístico. No entanto, "a violência contra as imagens testemunhada em diferentes manifestações políticas têm como alvo não a arte e o patrimônio em si, mas as instituições, os poderes que os monumentos representam" (FERNANDES, 2020).

Talvez um consenso seria a retirada desse símbolo do espaço público e a sua

transferência para um museu, onde a imagem possa ser devidamente –e criticamente– contextualizada. Porém, ao permanecer firme e forte no espaço público, ela continua cumprindo sua função de comemoração e homenagem heroica. Em todo caso, por que a estátua não foi transferida para um museu se a população já havia manifestado o desejo de remoção?

2. Disputa de imagens, disputa de governos

Em junho de 2013, durante seu segundo mandato presidencial na Argentina, Cristina Kirchner ordenou a retirada do monumento a Cristóvão Colombo, que se encontrava adjacente ao edifício da Casa de Governo (Casa Rosada). Em julho de 2015, um monumento à Juana Azurduy é inaugurado em seu lugar, construído por meio de uma doação realizada por Evo Morales, então presidente da Bolívia.

A retirada do monumento a Cristóvão Colombo, feito de mármore de Carrara, gerou controvérsias e insatisfação por parte de um setor da sociedade portenha. Insatisfação traduzida, inclusive, em manifestações nas ruas. Ademais, alguns demonstraram descontentamento com o fato de que Juana Azurduy era “boliviana”, mesmo que a Bolívia como estado-nação não existisse quando ela lutou pelo continente americano. Em todo caso, a pergunta a ser feita seria: por que esse setor reivindica a ocupação desse espaço por um monumento erigido a um estrangeiro europeu e colonizador, mas se opõe à instalação de um monumento a uma figura latino-americana que combateu pelo nosso continente?

A controvérsia não termina com esse episódio. Em 2017, durante a presidência de Mauricio Macri, o monumento a Juana Azurduy foi retirado das adjacências da Casa Rosada. A justificativa utilizada para sua remoção foi a realização de obras públicas para a expansão do “metrobus”. Assim, o monumento à Azurduy foi transferido e fixado em frente ao Centro Cultural Kirchner. Já o monumento a Colombo foi preservado enquanto aguardava um novo lar no espaço público da cidade.

Monumentos “são instrumentos políticos, manipulados e conservados por quem detém o poder de produção e circulação imagética com o esforço de impor ao futuro determinada narrativa visual” (FERNANDES, 2020). O que presenciamos nesse caso é uma disputa de narrativas entre dois polos políticos, na qual a população permane-

ce excluída das decisões sobre a produção e a circulação de imagens oficiais.

No entanto, é importante destacar a força simbólica por trás desse constante “vai e vem” de monumentos. Primeiro, o gesto simbólico de substituir a figura europeia e colonial pela figura latino-americana e libertadora. Também, o gesto simbólico e violento de “devolver” o monumento que simboliza a liderança indígena na luta independentista, ao removê-lo da Casa de Governo e instalá-lo em frente ao Centro Cultural Kirchner. Um gesto que parece proclamar: “Tome de volta a imagem que lhe pertence”.



Fragmento do monumento a Juana Azurduy (2020). Fotografia: Vanessa R. Tangerini

3. Reflexões finais

Quais imagens queremos conservar como sociedade? O que desejamos ver ao transitar o espaço público?

A derrubada dessas imagens também desencadeia uma discussão sobre memória e revisão histórica. Embora a transferência desses monumentos para um museu possa representar uma opção mais consensual, não haveria um gesto performático e simbólico na remoção executada pelos manifestantes? Não estaríamos construindo novas memórias a partir dessas ações? Os registros dessas manifestações não poderiam ser expostos em uma sala de museu, para nos contar uma nova história?

Enquanto isso, Edward Colston (que passa bem) foi recuperado e está sob os cuidados de restauradores. A estátua será transferida para um museu local, mas os grafites que ela recebeu não serão removidos e sim preservados. Uma nova memória já foi engendrada para a posteridade.

4. Referências

FERNANDES, T. **Por que destruímos imagens?** Disponível em: <<https://nuvem-critica.com/2020/06/08/por-que-destruimos-imagens/>>. Acesso em: 19 jun. 2020.

Publicado originalmente em 20 de junho de 2020.

TEATRO, QUARENTENA E EX-AMORES:

Ficções por WhatsApp

Não é novidade que o setor cultural foi fortemente afetado pela pandemia. Nesse contexto, o teatro é uma das áreas mais impactadas. Enquanto alguns museus retomam lentamente suas atividades, os teatros continuam de portas fechadas e, em muitos casos, sem perspectiva de reabertura.

Quando praticamente todas as atividades se viram forçadas a se adaptar ao digital, surgiu a problemática de como transpor o teatro ao formato virtual.

Acontece que o teatro é uma arte de convívio que ocorre a partir do vínculo atores-público. É também uma forma de encontro com outros. Apoia-se justamente naquilo que a quarentena anulou: a possibilidade do encontro e do desenvolvimento de vínculos presenciais. Talvez por isso o cinema não seja suficiente e continuemos fazendo teatro: para encontrar-nos nesse convívio, para sentir a empatia do vínculo, para ter um encontro. Ir ao teatro é, de certa forma, colocar em prática o ato de estar presente.

Como, então, fazer teatro sem convívio, sem encontro, sem presença? Sem esses fatores, o teatro não pode existir. O que podemos buscar são estratégias para que a virtualidade represente e reponha, ainda que de forma precária, esse encontro que o teatro proporciona. Uma nostalgia, ao menos.

Alguns teatros, espaços culturais ou companhias, como o Shakespeare's Globe em Londres, o Itaú Cultural no Brasil ou o Teatro Nacional Cervantes na Argentina, passaram a exibir virtualmente (e por um período determinado) filmagens de peças anteriormente encenadas em seus palcos. O livre acesso a esse material, como arquivo, é valioso.

Outros agentes, principalmente do setor independente, adaptaram a sua programação ao formato de streaming ao vivo. Essa espécie de ato teatral executado para uma câmera, com o intuito de ser visualizado por um espectador do outro lado

de uma tela, nos leva novamente à pergunta sobre o teatro.

Jorge Dubatti¹, crítico e historiador teatral argentino, aponta que o surgimento de novas tecnologias colaborou com o teatro. Porém, elas não constituem a experiência teatral. Em sua filosofia do teatro, o autor utiliza a expressão “convívio” para designar a reunião de corpos presentes. E sem convívio, não há teatro. Dubatti reafirma que a presença do corpo é fundamental para a constituição do evento teatral.

Ao abordar o tema do “videoteatro”, que ocupou o centro das discussões no campo teatral durante a pandemia, Dubatti enfatiza que a questão não reside em determinar o que é melhor ou pior, mas sim em sinalizar as suas diferenças. No videoteatro o espectador não encontrará a experiência teatral em si, mas sim a experiência do videoteatro, que, por sua vez, dependerá da linguagem do vídeo. Para o crítico, o videoteatro estaria promovendo outras constelações categóricas para pensar o seu regime de experiência.

É nessa direção, de pensar outras experiências para o virtual e a consequente necessidade de estabelecer novas categorias, que quero mencionar a experiência “Amor de Cuarentena”.

“Amor de Quarentena” é uma experiência virtual elaborada a partir de textos do dramaturgo argentino Santiago Loza. A entrada é adquirida online e o espectador deverá escolher um intérprete, entre cinco atores possíveis, que dará voz à sua experiência. Logo, basta o participante-ouvinte entrar na dinâmica da ficção.

Será no *WhatsApp* que nos encontraremos com essa voz. Nessa voz, um ex-amor que retorna em tempos de confinamento. Uma mensagem de áudio por dia. Em cada mensagem, um pequeno encontro solitário e a possibilidade de pausar o instante, pelo menos durante esse encontro.

A experiência propõe uma dinâmica lúdica, na qual o receptor das mensagens é colocado em uma subjetividade particular. Ao visualizar a mensagem e reproduzir o áudio, o receptor passa a ser parte de um vínculo. Todos os dias, durante 14 dias, uma nova mensagem de voz colocará o destinatário de volta nesse lugar particular.

1. <https://www.facebook.com/watch/?v=2883644795109210>

Através dessa voz e daquilo que ela enuncia, uma relação será reconstruída.

O foco da experiência não está em uma estrutura tradicional de conflito e desenvolvimento. Trata-se mais de um jogo, no qual o receptor das mensagens constrói, a partir de sua própria subjetividade amorosa, um vínculo específico com aquela voz. Cada mensagem contém memórias, pedidos, canções e enunciados que podem não nos pertencer, mas que sentimos nossos. Pelo menos por alguns instantes.

A experiência também constrói um outro tempo. Diferente do teatro, da TV, ou da *live*, não escolhemos o momento em que iremos entrar na convenção. A ficção simplesmente surge em algum momento do dia, na forma de uma mensagem, interrompendo a lógica cotidiana e ingressando em um espaço íntimo. Porém, a própria dinâmica estabelecida colocará o receptor no lugar da espera, provocando expectativas.

“Amor de Quarentena” é sobre a distância, a falta e a nostalgia. Mas também sobre o desamor e o desencontro. Através de um misterioso (re)encontro, construímos um sentimento de empatia, talvez até anseio, pelo estranho e desconhecido. Tal experiência virtual, longe de tentar substituir a experiência teatral, nos oferece uma outra saída possível para criar ficções que, assim como o teatro, se confundem com a vida.

Publicado originalmente em 29 de agosto de 2020.