

EU AINDA ESTOU AQUI: PRÁTICAS TESTEMUNHAIS NAS ARTES VISUAIS

EMERSON DIONISIO GOMES
DE OLIVEIRA

Historiador da Arte. Professor do Departamento e do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília. Bolsista Produtividade CNPq.

O presente ensaio busca questionar o papel dos contextos testemunhais na arte contemporânea, tomando obras apresentadas na Bienal de Veneza de 2024 e seu entorno. Para tanto, selecionamos obras que optaram por expor a capacidade da arte ser “ouvida” e de “mostrar-se” pelo e no testemunho. Capacidade de retirar o testemunho do paradigma jurídico-positivista, de abri-lo às novas possibilidades de reconhecimento de alteridade, libertando-o do dever de representação e da esfera da refutação. Optamos por uma breve revisão de literatura e pela aproximação crítico-histórica da produção selecionada.

arte contem-
porânea,
práticas
testemunhais,
bienal de
veneza,
memória.

No final de outubro de 2023, as forças armadas israelenses destruíram uma escultura de quase cinco metros em Jenin, na Cisjordânia. A obra era um trabalho coletivo realizado pelos moradores locais em colaboração com o artista alemão Thomas Kilpper¹.



FIGURA 1
O CAVALO JENIN - 2003, JENIN, TERRITÓRIOS OCUPADOS DA CISJORDÂNIA DA PALESTINA. DISPONÍVEL EM: <[HTTPS://WWW.KILPPER-PROJECTS.DE/EN/NEWS/](https://www.kilpper-projects.de/en/news/)>.

1 Em 2023, Kilpper, a convite do Instituto Goethe Ramallah, realizou um workshop de várias semanas com jovens palestinos em Jenin. Além da construção do cavalo, o projeto contava com seu deslocamento por mais de 200 quilômetros pelo território palestino da Cisjordânia; uma versão diferente do cavalo de Tróia, uma vez que transitava não em território inimigo, mas tomado por ele. Em seu diário, o artista escreve: “a ideia de usar materiais destruídos e esmagados para criar nossa arte foi assumida pelos meus parceiros e amigos de Jenin. Eu já mencionei brevemente em uma informação anterior o assassinato do médico palestino Hallil Suliman ano passado, seu carro-ambulância do Crescente Vermelho enquanto estava em serviço de emergência foi atacado por soldados israelenses com um foguete granado (lançado do ombro de um soldado). Dois outros membros do serviço médico, sentados naquela ambulância, quando emboscados na entrada do campo de refugiados, ficaram gravemente feridos neste incidente. O exército israelense declarou o ataque ‘justificado’ porque a ambulância não teria parado! Ontem, prendemos partes da porta deste mesmo veículo-ambulância ao cavalo. A ideia de fazer isso veio de pessoas em Jenin (eu nem sabia desse assassinato nem da existência do acidente da ambulância antes)”. (Jenin, 20 de junho de 2003, Thomas Kilpper, on-line).

Constituído a partir de sucata de veículos destruídos, especialmente aqueles utilizados para o transporte de vítimas dos ataques de colonos e de militares israelenses, o trabalho se localizava na entrada do campo de refugiados de Jenin desde 2003. Intitulada simplesmente de “O Cavalo” (*Al-Hissan*), a obra-manifesto representou, por duas décadas, a resistência dos milhares de palestinos que sobrevivem cotidianamente com a invasão de seu território, a destruição da infraestrutura local, prisões e mortes. Segundo Rana Barakat, o cavalo era uma forma de celebrar a resistência após a “invasão do campo em 2002, durante a Intifada de al-Aqsa” (BARAKAT, 2024). Um monumento público que se tornou não apenas parte da paisagem, mas um “marco” do território [Fig.1]. A lembrança de que os palestinos “aqui” resistem.

Al-Hissan de Jenin não é um caso isolado. O cavalo, física e simbolicamente, é um dos elementos mais duradouros da cultura árabe e, em especial, da Palestina. “O cavalo desempenhou um papel essencial nas antigas atividades árabes - viagens, lutas e corridas. O cavalo ficou ligado aos conceitos de originalidade, força e rebeldia” (ZEIDAN, 2013). Ademais, o mercado de criação e adestramento de cavalos “árabes” transformou-se num mercado israelense, onde os palestinos se tornaram uma minoria resiliente como mostra o documentário de Elise Coker, “Stallions of Palestine” de 2019, sobre a família do jovem criador palestino Abdel Naser Musleh, na Cisjordânia².

É justamente por sua condição histórica, pela tradição de adestramento, pela sua posição enquanto símbolo de rebeldia e resistência, que o cavalo se tornou o elemento central da pintura de “No Words” (“Sem palavras”), de 2024, da artista palestina Malak Mattar. Concebida em circunstâncias históricas similares, “No Words” reflete uma situação mais dramática ao expor a destruição e o massacre da população de Gaza, terra natal da artista.

Mattar é uma jovem artista que há pelo menos dez anos tem se dedicado à pintura. Inicialmente, sua obra versou sobre as condições de vida da mulher palestina em Gaza. Um processo autobiográfico que envolvia pinturas oníricas com forte apelo e contraste cromáticos, na intenção de apresentar não apenas as dificuldades de tais mulheres, mas seus sonhos e sua posição ativa na sociedade palestina. Contudo, o novo conflito entre Israel e Hamas a partir de 2023, com o ataque do grupo terrorista ao sul do território israelense, seguido da mais desmedida e arrasadora resposta já imputada sobre uma população civil em nosso século, suscitaram uma resposta distinta da artista, que no exílio pintou “Sem palavras” sem cores, sem sonhos ou qualquer indício que pudesse cativar o espectador.

2 Cf. Site da diretora: <<https://www.elisecoker.net/stallions>>; acesso em 26 de jan. de 2025.

sobrevivência mínima das pessoas, incluindo combustível. Nessa circunstância, como conta a artista, os cavalos são considerados um meio de transporte seguro. Segundo o veterinário palestino Eid Khreis (apud AL-NAAMI, 2023), habitante de Gaza, o mesmo bloqueio pune os animais, pois muitos deles morrem por doenças comuns, mas impossíveis de serem tratadas com a falta de medicamentos e instrumentos cirúrgicos, que não estão disponíveis diante das restrições israelenses. Pela perspectiva da arte ocidental, com seu cavalo centralizado, Mattar vinculou seu trabalho à famosa obra antiguerra de Pablo Picasso, a pintura-mural *Guernica* de 1937. Nessa última, vemos outros animais (especialmente o cavalo e o touro) em sofrimento. Representações sobre o bombardeio da pequena vila de Guernica, realizado pela força aérea alemã, aliada do fascismo golpista da Falange, na guerra civil espanhola (WARNCKE, 1995, p.387-388). O bombardeio de Guernica durou aproximadamente duas horas. Foi o primeiro bombardeio de saturação aérea de uma população civil. A obra é demasiadamente conhecida para que não façamos uma associação imediata entre a cidade espanhola e Gaza e as técnicas de extermínio e destruição que seriam, posteriormente, utilizadas da II Guerra Mundial até o território palestino nos dias de hoje³.

Em depoimento à historiadora da arte egípcia Nadine Nour el Din, Mattar indica que seu papel não era oferecer esperança às pessoas. Pelo contrário, sua obra enfrenta a produção da memória individual e coletiva: “Não quero esquecer”. E reitera: “Nós nunca perdoremos e nunca esqueceremos.” (apud EL DIN, 2024). Mais do que um cavalo, ponto comum dos trabalhos, as obras de Jenin e de Mattar intentam sobre temas caros à contemporaneidade: resistência pela tradição, massacres, ocupações, guerras, genocídios, memória, esquecimento, perdão e testemunho. Essa cadeia acionada pelos exemplos acima nos interessa particularmente porque explora o poder e a potência daqueles que sobrevivem e precisam construir formas de narrar suas existências e sobrepor-se às políticas das memórias manipuladas (RICOEUR, 2007) e dos esquecimentos programados. Nesse breve ensaio, queremos apontar alguns dilemas enfrentados por obras e artistas que articulam formas de compreender a cultura do testemunho na era da circulação incessante de imagens ofertadas pela necropolítica. Menos que observar pelas margens, queremos verificar como isso se dá no centro do sistema nervoso da arte “global”, assunto muito caro a nossa trajetória.

3 Nadine Nour el Din (2024) percorre outra tradição: a dos artistas do Oriente Médio que reiteram o contínuo estado de violência sobre suas populações. El Din filia “Sem palavras” ao “Massacre de Sabra e Shatila” (1982-3) ao pintor iraquiano Dia Azzawi, hoje pertencente ao acervo da Tate Modern, e a série intitulada “*Drawing the Kafr Qasem Massacre of 1956*” (1999-2012) da artista palestina Samia Halaby, que também registra as atrocidades cometidas por Israel, e foram publicados em 2016 pela Schilt Publishing.

A obra de Mattar esteve exposta na Galleria Roberto Ferruzzi, em Veneza, num período coincidente com o da 60ª Bienal de 2024⁴. Tomemos este evento, com toda sua configuração hegemônica, sua sede de apaziguamento e seu oportunismo político, como ponto de inflexão para refletir sobre outras obras, dedicadas às questões que demandam políticas de alteridade e a expressão de uma memória vicária. Para tanto, teremos o testemunho como elemento central. Da mesma forma que *Al-Hissan* e “Sem palavras” são testemunhos ferozes de massacres cotidianos e atuais, vale investigar a dimensão testemunhal na produção visual, seja pela ótica daquele que testemunha como terceiro (Thomas Kilpper), seja pela testemunha em primeira pessoa (os palestinos de Jenin e Malak Mattar).

Pornografia da violência

Quando apresentou suas instalações “Os olhos de Gutete Emerita” (1996) e “O silêncio de Nduwayezu” (1997), em meados dos anos 1990, o artista chileno Alfredo Jaar explicitava os limites do testemunho, de como apresentá-lo pela arte sem pervertê-lo. Emerita e Nduwayezu foram dois sobreviventes do genocídio dos tutsis em 1994, em Ruanda. Jaar passou algumas semanas nos campos de refugiados entre aqueles que haviam sobrevivido ao massacre. Como forma de não transformar as imagens em “pornografia da violência” (apud SHAW, 2019), ele optou por mostrar apenas os olhos dos fotografados na forma de slides. Evitava, assim, a identificação das pessoas e a produção de uma narrativa literal. Jaar apresentou uma solução possível para o que identificamos como a “crise do testemunho”. Tal crise atravessou o século XX, iniciado, provavelmente, com o genocídio dos armênios, entre 1915 e 1916; fato até hoje negado pelo Estado turco⁵.

A produção artística, seja qual for sua linguagem, no último século, depa-rou-se com o desafio de exprimir a violência massiva. Já citamos Guernica, talvez um dos casos mais famosos, mas muitos outros projetos *em arte* debruçaram-se sobre como apresentar o testemunho do outro, ou com o outro, de fatos irrepresentáveis. Aqui, é preciso indicar o que estamos chamando de testemunho antes de apresentar mais obras que se arriscaram a tratá-lo.

4 Com a curadoria geral de Adriano Pedrosa, o tema geral da mostra foi “Estrangeiros por toda parte” (“*Stranieri Ovunque*”); trazendo pontos que atravessam outros conjuntos de produções dedicadas a expressar e debater uma série de demandas da contemporaneidade: destruição e preservação ambiental, saberes ancestrais, ativismo político, imigração, políticas para refugiados, xenofobia, formas de resistência, colonialidades, conflitos bélicos, descarbonização, entre tantas outras. Em outro texto inédito (Modernismos em toda parte: Bienal de Veneza de 2024), tive a oportunidade de debater as justas críticas que acusaram a 60ª edição da Bienal de Veneza de ter apelado para fórmulas testadas e atraído artistas celebrados — vivos ou não —, mesmo que de grupos historicamente marginalizados nas periferias globais.

5 Para compreender a questão cf. (ALMEIDA, 2013).

De imediato, é preciso dizer que estamos no campo das negociações da memória, entre nós e os outros, entre individualidades tomadas pela experiência histórica em comum (CANDAU, 2011). Desta forma, quanto mais nos interessamos por tais negociações, mais o testemunho surge como dispositivo operacional capaz de produzir efeitos sobre o saber histórico e, conseqüentemente, sua importância política se adensou no último século, cujos massacres eventuais ou sistemáticos ficaram mais visíveis.

O testemunho é, portanto, um dispositivo-chave para a memória das ações de violências coletivas e individuais. Nesse aspecto, tanto o extermínio dos armênios, na Primeira Guerra Mundial, quanto de judeus e outros perseguidos pelos nazifascistas, na Segunda, foram cruciais para produzir uma crise de representação inédita, da qual somos herdeiros até os dias atuais, onde os negacionismos produzem uma forte máquina de apagamentos. Tal crise de representação pode ser resumida pela suspeita de legitimidade e de legibilidade da linguagem representacional em apresentar a violência vivida em circunstâncias limítrofes como a *Shoah*. Tanto o campo historiográfico quanto o estético foram confrontados pelo apresentável e pelo irrepresentável (impossibilidade de narração). Um problema que Michael Pollak (1989) localizou no campo das disputas de legitimidade da memória, onde o silêncio, por exemplo, é operador tático de expressão e resistência.

As dinâmicas políticas não pouparam artistas, historiadores, cineastas, escritores, pensadores de toda ordem das polêmicas que atravessaram a crise do testemunho. Tal crise estava enviesada pelo legado positivista e gerenciada pelo discurso judicativo que ganhou fôlego a partir do século XVIII. Essa máquina jurídica, como disse Michel Foucault (2014), é capaz de legitimar apenas o que racionaliza pelo valor documental. Fundada numa deontologia da verdade, tal máquina nos induziu a crer que o testemunho só pode ser aceito como prova quando exprime uma realidade tangível e seu uso só é aceitável diante da legitimidade de quem testemunha. Assim, paradoxalmente, às vítimas das mais atrozes violências cabe apresentar “provas” dentro de um regime jurídico que espelha a lógica justamente de seus opressores e assassinos. Os mesmos que operaram o apagamento dos vestígios, dos corpos, das diretrizes e do funcionamento dos diferentes massacres. Não raro, tais diretrizes criminalizam as vítimas, negam sua autoridade, insistindo que sobreviventes e mortos apresentam provas.

É essa confluência entre as incertezas dos regimes de representatividade da violência – que podem transformar tudo em “pornografia” ao deleite da radicalidade e do gozo neoliberal – e a maquinaria jurídica (e do saber histórico metódico), que a arte contemporânea tem buscado combater; nos lembrando da lição simples de Jacques Rancière (2005, p.12): “o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido”. Em tal lição, o filósofo francês preconiza a necessidade de uma “história poética” que articule simultaneamente um regime de *mostração*, próprio do regime

de verdade, quanto seja capaz de apresentar “rastros poéticos inscritos na realidade mesma”. Lembrando-se de que ao fundar o real pela inscrição do testemunho, não se está almejando a realidade derradeira. Real e realidade, aqui, não se confundem (SELIGMANN-SILVA, 2003).

É nessa mesma direção – mas, por caminhos diferentes – que Márcio Seligmann-Silva (2022) traça a necessidade de encontrar novas formas de narrar, de imaginar o testemunho. De retirá-lo do paradigma jurídico-positivista, de abri-lo às novas possibilidades de reconhecimento de alteridade, de compor formas de dizer *com* o outro (e não pelo outro). Formas de inscrever-se na memória declarativa e combater as ambições e os apagamentos de uma história apodíctica (RICOEUR, 2007, p.176). Formas de aceitar o testemunho fragmentado, alusivo, angustiado das vítimas dos traumas. De considerar a simultaneidade do relato que busca lembrar e esquecer e, portanto, é externo e interno aos eventos narrados.

Seligmann-Silva compreende que a arte, quando toma o testemunho como matéria-prima de sua força poética, atua em dois sentidos: empresta do testemunho sua legitimidade política, na busca por justiça e por evidenciar narrativas ocultadas; e doa ao testemunho um *locus* “contra a falsificação da verdade”, libertando-o, ao mesmo tempo, do “dever de representação e da esfera da refutação” (SELIGMANN-SILVA, 2022, p.184), lugares próprios do discurso jurídico. Assim,

Nossos escritores, cineastas e artistas são justamente alguns dos principais agentes dessa nova arte da memória ética construída a partir dessas novas sensibilidades. Eles têm a capacidade de nos apresentar os conflitos sociais de modo a produzir pontes, abrir arcos que nos conectam com as vítimas daquilo que a ideologia chama de “progresso”, mas que é, na verdade, a continuidade da exploração dos viventes pelos homens e dos homens sobre a natureza. (SELIGMANN-SILVA, 2022, p.19).

Essas novas sensibilidades, contudo, implicam responsabilidade e posturas éticas que testam a própria capacidade da arte ser “ouvida” e de “mostrar-se” pelo e no testemunho. O problema que Jaar enfrentou nos anos 1990 só se radicalizou com a capacidade das políticas neoliberais de produzir políticas outricidas e naturalizá-las. De forma fragmentária, sem a pretensão de esgotar e ou sintetizar os problemas apresentados pelas obras, vejamos como outros artistas enfrentaram as práticas testemunhais.

O Lago dos Cisnes

“O Lago dos Cisnes” é um dos três balés do compositor russo Piotr Ilitch Tchaikovsky — o primeiro a ser escrito por ele em 1876, cuja estreia se deu em 1877 no Teatro Bolshoi, em Moscou. A história centra-se no amor de Odette pelo príncipe Siegfried. Odette, essa jovem aprisionada no corpo de um cisne por um bruxo, vive num lago formado pelas lágrimas de sua mãe durante o dia, mas à noite retoma sua forma humana. Trata-se de um balé dramático em quatro atos que, já incluídos os intervalos, a depender da montagem, pode durar entre 120 e 140 minutos, que do fracasso de crítica em sua estreia se tornou um dos ícones da arte russa (CAMARGO, 2016). Transferido para as bases culturais da antiga União Soviética, em 1982 pôde ser aprendido nos mínimos detalhes, quando foi exibido por três dias sem intervalo, num looping contínuo na televisão estatal soviética, justamente quando Leonid Brejnev, líder soviético, havia morrido. Fato que se repetiu com os falecimentos de seus sucessores.

Naqueles anos, “O Lago dos Cisnes” já havia se tornado um símbolo da lembrança e do fim, um símbolo tardio da Páscoa, assim o destino de Odette também passou a ser associado à censura soviética, como lembra a artista russa Anna Jermolaewa, que vive na Áustria desde 1989 e foi a primeira estrangeira a ocupar o pavilhão austríaco na última 60ª Bienal de Veneza. Neste evento, a artista conceitual optou por investigar suas experiências por meio das políticas de resistência não violentas, especialmente aquelas direcionadas contra regimes autocráticos e ditatoriais.

Dentre as cinco obras apresentadas em Veneza, a videoinstalação “Ensaio para o Lago dos Cisnes” [Fig.3] revelou-se um bom exemplo de seu processo. Mirando na repetição contínua do balé, ela denuncia a censura operada pelo regime soviético: “Eu vi isso acontecer três vezes quando era adolescente. Nos dias em que Brezhnev, Andropov e Chernenko morreram, o balé ficou na tela da TV o dia todo, em vez da programação habitual. Enquanto isso, a mudança de poder estava sendo finalizada nos andares superiores”, conta Jermolaewa (2024).

Para realizar o trabalho performático, a artista russa convidou a bailarina e coreógrafa ucraniana Oksana Serheieva, que durante uma hora e meia executou trechos do balé em colaboração com outros bailarinos. O trabalho conjunto entre Jermolaewa e Serheieva implica considerar “Ensaio para o Lago dos Cisnes” uma ação “exilada”, na medida em que tal colaboração dá-se em plena guerra entre os países de origem das artistas, no segundo ano de invasão da Ucrânia por Putin. Como se trata de uma peça que evoca a transição de poder, Jermolaewa não titubeia ao declarar que busca oferecer esse código de esperança para os povos dos dois lados, “qualquer pessoa que tenha vivido num país soviético entende este código” (apud SCHEYERER, 2024).



FIGURA 3

ANNA JERMOLAEWA, ENSAIO PARA O LAGO DOS CISNES, 2024, VIDEOPERFORMANCE. PAVILHÃO DA ÁUSTRIA NA 60ª BIENAL DE VENEZA. FONTE: <[HTTPS://RECESSEDSPACE/00187-VENICE-BIENNALE-AUSTRIA-ANNA-JERMOLAEWA](https://recessedspace/00187-venice-biennale-austria-anna-jermolaewa)>.

“Ensaio para o Lago dos Cisnes” parte da autobiografia da artista e se realiza na partilha da memória em outros corpos, nesse tocante temos um deslocamento do relato confessional para uma espécie de autoficção conceitual vivido pelos corpos das bailarinas. Através daqueles que testemunharam as horas do balé apresentados na televisão soviética, Jermolaewa duplica a realidade para provocar um estranhamento e a rememoração. O balé funciona como cavalo de Jenin: são catalisadores da memória comum identitária (CANDAU, 2011). Assim, essa produção de uma metarrealidade implica ativar pelo evento-fragmento do passado os fundamentos da opressão, da manipulação da informação, da ocultação e centralização das ações do poder, vigentes na atual empreitada bélica: no cenário testemunhal o tempo passado é o do presente.

A obra de Jermolaewa conta com uma audiência informada sobre as práticas de poder na antiga União Soviética. Uma forma testemunhal que opera pela ausência dos corpos dos líderes do passado e dos corpos dos mortos no presente. Como Jaar, ela conta com a inscrição da produção no campo da pedagogia museológica, das práticas expositivas contemporâneas, que oferecem algumas pistas aos visitantes. Um caminho distinto é seguido pelos artistas e cineastas de Kiev, Roman Kimeï e Yarema Malashchuk. Eles preferiram apresentar os corpos das vítimas em sua integralidade. Mas, ao contrário da comoção domesticada, optaram por buscar um efeito paralisante, o mesmo ambicionado por “Sem Palavras” de Mattar.

Você não deveria ter que ver isso

“Você não deveria...” é o título da instalação de Kimeï e Malashchuk, de 2024, que esteve presente na exposição paralela à bienal, chamada “Da Ucrânia: atreva-se a sonhar”. A instalação nos apresenta crianças ucranianas que foram deportadas para a Rússia e depois retornaram à Ucrânia. A Rússia vem sequestrando crianças e levando-as para seus territórios desde 2014, início da guerra russo-ucraniana. As estimativas do número de casos variam de 20 mil a mais de 700 mil crianças. Este último número foi escandalosamente confirmado pela comissão russa para os direitos da criança, Maria Lvova Belova, alegando motivos humanitários (ANDERSSON, 2023).

A obra chama atenção para esse crime de guerra e, concomitantemente, retrata a infância durante o conflito. A instalação nos oferece outra dimensão das práticas testemunhais, o silêncio (sono) como zona paradoxal que, ao mesmo tempo, destaca a sua opacidade e permite que se alcance uma visibilidade possível [Fig.4]. Antes da guerra, a dimensão



FIGURA 4
ROMAN KHIMEI E YAREMA MALASHCHUK, “VOCÊ NÃO DEVERIA TER QUE VER ISSO”, 2024, INSTALAÇÃO DE VÍDEO DE SEIS CANAIS. FOTO: VALENTYNA ROSTOVIKOVA, PRYZM PHOTOGRAPHY. FONTE: <[HTTPS://YM-RK.COM/YOU-SHOULDNT](https://ym-rk.com/you-shouldnt)>.

testemunhal já era um ponto crucial dos curtas-metragens dos artistas, como “Para que não digam que não nos lembramos”, de 2020, dedicado aos acidentes industriais na região de Donbass. Em “Você não deveria...”, o interesse é explorar a falsa sensação de envolvimento do espectador distante da guerra, de colocá-lo na desconfortável situação de violar a intimidade dessas crianças. Pois, cenas com crianças são delicadas em todo lugar, contudo, é preciso criticar a naturalização da barbárie. Desta feita, evita-se a espetacularização da violência e as vítimas são apresentadas no contexto ordinário, corriqueiro, do qual elas nunca deveriam ter sido retiradas.

Mirando no mesmo conflito, o *Open Group*⁶ utiliza outras ferramentas do contexto testemunhal para construir suas produções. Seus trabalhos envolvem participantes em interações e situações abertas, não programadas. As ideias das obras, portanto, surgem com a participação coletiva entre artistas e “não-artistas”. Na iminência da invasão russa à Ucrânia, os serviços públicos começaram a preparar a população civil com materiais e informes distintos que apresentavam como deveria ser a reação da população diante dos ataques. Para identificar qual a dimensão e a forma da agressão, uma das táticas é identificar pelo som quais armas estavam



FIGURA 5
OPEN GROUP, *REPEAT AFTER ME*, INSTALAÇÃO, 2022-2024.
FONTE: <[HTTPS://BLOKMAGAZINE.COM/
OPEN-GROUP-REPEAT-AFTER-ME-AT-GALERIA-LABIRYNT%EF%BF%BC/](https://blokmagazine.com/open-group-repeat-after-me-at-galeria-labirynth/)>.

6 Open Group foi criado em 2012 em Lviv, no oeste da Ucrânia, por seis artistas: Eugene Samborsky, Yuriy Biley, Anton Varga, Oleg Perkovsky, Pavlo Kovach, Stanislav Turina, cf. Site Oficial do grupo: <<http://open-group.org.ua/en/about-us>>.

sendo usadas: sons de fuzil, bombardeio de artilharia ou de lançador múltiplo de foguetes, bombardeio aéreo etc. Foi assim que surgiu *“Repeat after me”* (2022-2024), em suas duas versões.

Na versão montada para a Bienal de Veneza de 2024, podemos observar refugiados fugindo das regiões ocupadas pela Rússia e “temporariamente” abrigados em um acampamento em Lviv. Nos vídeos, eles compartilham sua experiência com os sons da guerra. Os mesmos que apreenderam a identificar como forma de reconhecimento da dimensão da ameaça. Os relatos não são óbvios à primeira vista, os testemunhos reproduzem os ruídos de ataques aéreos, de bombardeios, artilharias [Fig.5].

Na constituição da obra, o grupo optou pelo humor ao apresentar os vídeos sob comandos e espaços que emulam um karaokê, com microfones disponíveis para os visitantes. Uma estratégia que expõe a cumplicidade do público abastado da bienal com uma guerra-espetáculo, um divertimento, assistido em todo o mundo. Nesse tocante, há um componente pilhérico partilhado entre as testemunhas e os espectadores. Por outro lado, os testemunhos onomatopeicos são montados para mimetizar e reinterpretar, dentro das categoriais da resistência, a compulsão da repetição tão necessárias para constituir o “difícil trabalho de rememoração”, como explorou Paul Ricoeur em suas investigações (RICOEUR, 2007, p.92).

Numa perspectiva política, o imperativo utilizado parece dedicado a constranger o público que pode, na “segurança” do espaço expositivo ou na “fantasia” de um karaokê, reproduzir os sons emitidos. Um mal-estar distinto aquele ofertado por “Você não deveria ter que ver isso” e na mesma direção da pintura de Mattar, que nos lembra que “Vocês são todos cúmplices, sinto muito. O fato de vocês estarem vivendo uma vida normal, estou com muita raiva disso” (apud EL DIN, 2024).

Formas coletivas e incorporadas de ouvir

Os trabalhos apresentados até aqui formam um conjunto poético que dialoga com o testemunho coletivo vivido em guerras sistêmicas. Mas há um outro *front* da questão: as violências contínuas, igualmente mortais e dramáticas, que eliminam lentamente populações e grupos inteiros da paisagem e de um contexto histórico. Há mais de dez anos, Gabrielle Goolai vem investindo em sua instalação *Personal Accounts* [Fig.6], que exhibe testemunhos de pessoas pertencentes a grupos marginalizados, “sobreviventes” de violências e de perseguições na África e na Europa. Geralmente, mulheres e homens da comunidade LGBTQIAP+. Seu trabalho é um dentre tantos outros que trata de tais populações marginalizadas pelo planeta. Contudo, a artista intuiu que os relatos poderiam perder-se no ambiente cosmético das salas de exposição. Desta forma, como em *“Repeat after me”*, ela encontrou no recurso para-linguístico a chave para expor, não expondo.



FIGURA 6
GABRIELLE GOLIATH, PERSONAL ACCOUNTS, VIDEOINSTALAÇÃO, 2024 (DETALHE).
FOTOGRAFIA: AUTOR.

Ao contrário do modelo documental, cujo objetivo é produzir a inteligibilidade das histórias contadas, a artista sul-africana distorce deliberadamente as gravações, retendo a voz dos entrevistados, que, por sua vez, são sincronizadas para produzirem um fluxo sonoro com repetições, pausas, zumbidos, gritos e risos. Assim, a obra nos faz verificar nossa capacidade não apenas de ouvir o testemunho alheio, mas de fixar-se nele⁷. “Renunciando à lexicalidade, este é um gesto de cuidado e reconhecimento, desarmando as pré-condições de ‘legibilidade’ e ‘credibilidade’ que tão regularmente minam os testemunhos e experiências dos sobreviventes”, explica a artista (Goolai, 2024). Ou seja, ela compreende perfeitamente os efeitos gerados pelo colapso da credibilidade dos testemunhos diante da máquina jurídica-histórica positivista. Da mesma forma, o aparato construído desvia nossa atenção para os rostos das testemunhas, num processo de reconhecimento do outro pela imagem.

Goolai, em sua obra, nos alerta para outro problema do testemunho, diante da pós-verdade: a incapacidade de instaurar o lugar de negociação no presente comum. A artista parece explicitar a crise do testemunho, mas seu objetivo é outro. Busca a constituição de um espectador-ouvinte auto-consciente. Menos que a credibilidade de quem “quase” fala, a instalação parece questionar a credibilidade de quem ouve e, sobretudo, seu interesse no “outro”, como lembra a curadora Tandazani Dhlakama, a obra “perturba a falsa dicotomia de ‘voz’ e ‘ausência de voz’, ela se concentra em formas coletivas e incorporadas de ouvir.” (BIENNALE ARTE, 2024, p. 159).

7 A alteração dos depoimentos é consentida pelas testemunhas. Os depoimentos integrais ficam preservados no site da artista, cf. <<https://www.gabriellegoliath.com/personal-accounts-about>>.



FIGURA 7
BOUCHRA KHALILI, *THE MAPPING JOURNEY* (2008-2011), VIDEOINSTALAÇÃO.
FOTOGRAFIA: AUTOR

Numa outra perspectiva, temos o projeto da franco-marroquina Bouchra Khalili, a videoinstalação *The Mapping Journey* (2008-2011), que apresenta testemunhos de migrantes, refugiados, pessoas em trânsito, especialmente entre a África e a Europa [Fig. 7]. Na Bienal de Veneza, foram oito vídeos projetados em grandes ecrãs que apresentam as vozes e as mãos sobre mapas. O elemento visual predominante em cada vídeo é uma mão segurando uma caneta que desenha sobre os mapas, apresentando os trajetos realizados pelos imigrantes⁸. Tais trajetórias são distintas do cálculo lógico dos percursos comerciais ou turísticos. A maioria destes “indesejados” não pode percorrer os caminhos rotineiros, então, inventam novas lógicas de cruzar territórios e países. Novamente temos fragmentos de testemunhos *exemplares* que se encadeiam menos para propor a confiabilidade de cada relato e mais para construir um coletivo de relatos deliberadamente reunidos para indicar as violências da globalização.

⁸ *The Mapping Journey* desdobra-se em outra série *The Constellations*, onde cada uma das jornadas apresentadas é destacada e serigrafada; cf. (SILVA, 2020).

Aquela que não vai embora

Os trabalhos de Khalili, Gollai, Khimei, Malashchuk, Jermolaewa e do *Open Group* não estão concentrados na fiabilidade dos testemunhos. Um ponto comum a todos é o desejo de “produzir” uma escuta. A história individual de cada sujeito funciona como uma voz que não é apenas a sua, não é apenas a do outro, mas constitui-se no diálogo com alguém. Nesse tocante diferem de outros projetos apresentados na Bienal que insistem no formato documental e na transparência do processo testemunhal histórico⁹. Ao mesmo tempo, alinham-se a outros tantos artistas que depositaram no testemunho uma forma de construir pontes poéticas, embora dolorosas, como Kara Walker, Teresa Margolles, Anselm Kiefer, Christian Boltanski, Rachel Whiteread, Li Songsong, Doris Salcedo, apenas para citar artistas “globais”, preocupados com uma nova poética do testemunho. Em todos eles, podemos encontrar a busca de um espectador-ouvinte, capaz de acolher o testemunho como meio de construção crítica da história e de nossa autoimagem. Nesse tocante, vale lembrar as palavras de Jeanne Marie Gagnebin:

a testemunha não seria somente aquela que viu com os próprios olhos (...), a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras *revezem* a história do outro: não por culpabilidade ou por paixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repetir infinitamente, mas ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (Gagnebin, 2004, p.91).

No momento em que escrevemos esse ensaio, o filme “Ainda estou aqui” (2024), com direção de Walter Salles Jr, alcançou o feito de ganhar o

9 Cito especialmente os trabalhos de: Fred Kuwornu com a videoinstalação “*We Were Here: The Untold History of Black Africans in Renaissance Europe*”; Alessandra Ferrini com sua videoinstalação “*Gaddafi in Rome: Anatomy of a Friendship*”; “*The Museum of the Old Colony*” do porto-riquenho Pablo Delano; todas de 2024. Outras obras, presentes na bienal, investiram no testemunho transgeracional – o que excede as ambições deste ensaio –, operando traumas do passado transfigurados nos corpos e nas biografias dos artistas, como é o caso do premiado trabalho de Archie Moore, a instalação-projeto “*Kith and Kin*”, de 2024. Projeto autorreferente que negocia com as memórias entre viventes e não-viventes, com a construção de genealogias da violência do colonialismo europeu na Oceania. Além das obras de Glicéria Tupinambá, “*Dobra do tempo infinito*” (2024) e “*Okará Assojaba*” (2024), que abarca a história nômade e os exílios dos mantos de seu povo, nos cantos tradicionais do povo Karapotó, o tema da violência é contundente na instalação “*Cardume*” (2024), obra de Ziel Karapotó; e Olinda Yawar Tupinambá explora os embates sobre a posse da terra em sua instalação “*Equilíbrio*” (2020-2024), a partir do ativismo ambiental conduzido por ela na Terra Indígena Caramuru. Todos empenhados em construir possibilidades de transitividade, entre viventes e os ancestrais (humanos e não-humanos), na constituição de um testemunho que, como nos lembra a etimologia, nos lega um *testamento* dos genocídios que marcaram a história dos indígenas.

primeiro prêmio *oscar*¹⁰ na história da cinematografia brasileira. Adaptado do livro homônimo de Marcelo Rubens Paiva, lançado em 2015, o filme conta a história do sequestro e morte de seu pai, Rubens Paiva, realizada pelo Estado, em plena ditadura civil-militar de 1964. Toma-se a ótica de sua família e, em especial, a visão de sua mãe, Eunice Paiva. Personagem que ganha volume dramático e que, em nossa perspectiva, parodiando as palavras de Gagnebin, “aquel[a] que não vai embora”. As obras antes mencionadas também expressam essa dimensão tripla do testemunho: aquele que fala, aquele que ouve, aquele que transmite.

Da revolta de “Sem palavras” – pois somos todos cúmplices – às derivas de “*The Mapping Journey*”, passando pela anti-pornografia de Jaar, em dimensões e lugares distintos, as obras apresentadas enunciam: “eu ainda estou aqui”. Isso significa, como já vimos, que para o testemunho se realizar, enquanto prática discursiva e política, é preciso que exista um ouvinte, aquele que recebe esse testemunho. E mais, que fica para transmitir sua mensagem, pois a violência sistemática significa o derretimento dos contextos, como nos lembra Seligmann-Silva (2022). Seja qual for a arte, sua potência insiste em transmitir as ruínas do testemunho alheio, afastando-o de sua destruição e de seu apagamento. Mesmo dentro dos “supermercados” da cultura global (Bienal de Veneza e o “Oscar”), tais obras permanecem ativos modelos contra hegemônicos¹¹, não literais e capazes de nos aproximar dos fatos por meio das vozes emudecidas, apesar dos ouvidos indiferentes.

10 Prêmio concedido pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas estadunidense. Neste tocante, continuamos no âmbito das grandes estruturas que organizam a cultura e as artes de forma global, como é o caso da Bienal de Veneza.

11 Nos guiamos pela famosa leitura gramsciana operada por Raymond Williams sobre hegemonia, contra-hegemonia e hegemonia alternativa. O que significa que, ao tratar da Bienal de Veneza e de um prêmio da indústria de entretenimento massivo, empresto do autor a seguinte chave-interpretativa: “Todo o processo hegemônico precisa ser especialmente atento e capaz de responder às alternativas e oposições que questionam e desafiam sua dominação” (WILLIAMS, 1979, p.112). Temos nos dedicado a investigar justamente as práticas surgidas do embate dos processos hegemônicos e de suas refutações.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Ligia Cristina Sanchez de. *Armênios e Gregos Otomanos: a polêmica de um genocídio*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2013.

AL-NAAMI, Abdallah. Animals without Rights: The Untold Story of Gaza's 'Illegal' Arabian Horses, *The Palestine Chronicle*, May 6, 2023. Disponível em: <<https://www.palestinechronicle.com/animals-without-rights-the-untold-story-of-gazas-illegal-arabian-horses-photos/>>. Acesso em 19 fev. 2025.

ANDERSSON, Hilary. Missing Ukrainian child traced to Putin ally, *BBC Panorama*, 23 November, 2023. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/world-europe-67488646>>. Acesso em 07 mar. 2025.

BARAKAT, Rana, Jenin and Her Horse: The Power of Symbols, *Jadaliyya*, Arab Studies Institute, Feb.6, 2024. Disponível em: <https://www.jadaliyya.com/Details/45774>. Acesso em 02 fev. 2025.

BIENNALE ARTE. *Foreigners Everywhere*. 60th International Art Exhibition. Venezia: La Biennale di Venezia, 2024.

CAMARGO, Andréia V.A. O voo do cisne: quando o corpo testemunha a dança, *Sala Preta*, vol. 16, nº 2, 2016, p.131-144. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v16i2p131-144>>. Acesso em 28 fev. 2025.

CANDAU, Joel. *Memória e Identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

EL DIN, Nadine Nour. Malak Mattar: No Words, Only Scenes of Ruin, *The Markaz Review*, 26 April, 2024. Disponível em: <<https://themarkaz.org/malak-mattar-no-words-only-scenes-of-ruin>>. Acesso em 19 fev. 2025.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). *Memória e (res) sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Ed. Unicamp, 2004.

GOLIATH, Gabrielle. Personal accounts of survival and repair. A conversation with Gabrielle Goliath. [Entrevista concedida a] Laura Cocciolillo. *Art-frame*, Venice, 7 jun. 2024. Disponível em: <<https://art-frame.org/index.php/2024/06/07/personal-accounts-of-survival-and-repair-a-conversation-with-gabrielle-goliath/>>. Acesso em: 15 jan. 2025.

JERMOLAEWA, Anna. In the Studio: Anna Jermolaewa, Vienna. [Entrevista concedida a] Alexandra Markl. *Collectors Agenda*, Vienna, 2024. Disponível em: <<https://www.collectorsagenda.com/en/in-the-studio/anna-jermolaewa-2>>. Acesso em: 15 jun. 2024.

KILPPER, Thomas. Al hissan, o cavalo jenin. In: _____. Site oficial do artista. Seção Notícias, p.4. Disponível em <<https://www.kilpper-projects.de/en/news/page/4/>>. Acesso em 19 fev. 2025.

POLLAK, Michael. 1989. "Memória, esquecimento, silêncio". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, pp. 3-15.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir. Nascimento da Prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Exo Experimental Org.; Editora 34, 2005

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SCHEYERER, Nicole. Hoping for Swan Lake: Anna Jermolaewa. *Spike*, Viena, n. 79, spring 2024. Disponível em: <<https://spikeartmagazine.com/articles/portrait-hoping-for-swan-lake-anna-jermolaewa>>. Acesso em: 01 jun. 2024.

SCHIETTECATTE, J.; ZOUACHE, A. The Horse in Arabia and the Arabian Horse: Origins, Myths and Realities, *Arabian Humanities*, nº 8, 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.4000/cy.3280>>. Acesso em 28 fev. 2025.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: ____ (org.). *História, memória, literatura: O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p.371-385.

SHAW, Anny. Alfredo Jaar revisits Rwandan genocide 25 years after the atrocity, *The Art Newspaper*, 15 November 2019. Disponível em: <<https://www.theartnewspaper.com/2019/11/15/alfredo-jaar-revisits-rwandan-genocide-25-years-after-the-atrocity>>. Acesso em 28 de fev. 2025.

SILVA, Valdir Pierote. The Mapping Journey Project de Bouchra Khalili: fazendo mapas falarem, *Arte & Ensaios*, vol.26, nº39, 2020.

WARNCKE, Carsten-Peter. *Pablo Picasso 1881-1973*. Tomo II. Obras de 1937-1973. Köln: Benedikt Taschen, 1995.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

ZEIDAN, Kamal. Symbols in Traditional and Contemporary Palestinian Art, *An-Najah National University, Nablus*, 2013. Disponível em: <<https://staff.najah.edu/en/publications/1230/>>; acesso em 19 fev. 2025.