O OUTRO ESTRANGEIRO: REFLEXÕES SOBRE O MUSEU FICTÍCIO DE ÍCARO LIRA

Flávia Klausing Gervásio*
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

RESUMO

Neste artigo vamos analisar uma proposição artística de Ícaro Lira, o *Museu do Estrangeiro*, exibida na Oficina Cultural Oswald de Andrade, em São Paulo, em 2015. Nesta exposição, Ícaro apresenta um museu fictício que se desdobra entre recortes de notícias, imagens, reproduções de obra de arte, livros, revistas, depoimentos e fotografias. Neste percurso de colagens e experimentações, busca-se a reflexão sobre o conceito do outro a partir da estrutura de uma instituição museológica, sem chegar a uma conclusão final. O estrangeiro, aqui, possui uma definição ampliada e se refere ao diferente, ao esquecido, presente em diferentes momentos da História.

PALAVRAS-CHAVE

Museus; Museus fictícios; Exposição; Arte Contemporânea.

ABSTRACT

This article will analyze an artistic proposition by Ícaro Lira, *Museu do Estrangeiro*, (*Museum of the Foreigner*) displayed at the Oficina Cultural Oswald de Andrade in São Paulo, 2015. In this exhibition, Ícaro presents a fictional museum that unfolds news clippings, images, artwork reproductions, books, magazines, testimonies and photographs. This experimental journey invites us to reflect on the concept of the other beginning from the structure of a museum institution without coming to a final conclusion. The foreigner, here, has an wide definition and refers to the different, the forgotten, present at different moments in History.

KEY-WORDS

Museum; Fictional Museum; Exhibition; Contemporary art.

* Historiadora da Superintendência do Iphan em Sergipe. Mestre em História Social da Cultura (UFMG) e Doutora em Museologia e Patrimônio (UNIRIO). Email de contato: flaviakg@gmail.com.

A Oficina Cultural Oswald de Andrade em São Paulo é um Centro Cultural pertencente ao governo estadual situado na região do Bom Retiro, na capital paulista. Antigo reduto de indústrias de confecção e tecelagem, o bairro é tradicionalmente conhecido por abrigar moradores de origens mais diversas, e foi escolhido para apresentar a exposição *Museu do Estrangeiro*, de Ícaro Lira.

Ícaro Lira é um jovem artista de Fortaleza que traz em seu nome um mito de busca de liberdade associado à inspiração. Vivendo atualmente em São Paulo, a "Paulicéia desvairada" também tem lhe fornecido elementos para pensar temas caros em suas produções anteriores, como memória, identidade e instituição[1].

Para o *Museu do Estrangeiro*, foi reservada uma sala aos fundos da Oficina Cultural, distante da área usualmente utilizada como galeria na instituição, da qual é separada por um amplo jardim. Foi então em um cômodo sem iluminação especial, sem mobiliário apropriado e com aspecto aconchegante de casa, que Ícaro instalou o seu museu para falar do estrangeiro, ou do outro.

Fig. 01: Espaço exterior da exposição na oficina Cultural Oswald de Andrade. Foto: Isadora Brant (2015).
Fig. 02: Vista geral. Foto: Isadora Brant (2015).

O estrangeiro no dicionário é aquele que provém de outro lugar, um forasteiro, que é considerado ou não se considera como sendo pertencente de um meio. Denotam pessoas em exílio, em fuga, em trânsito, em busca de algo melhor. Etimologicamente, a palavra já traz o conceito do de fora. Mas e o estrangeiro de dentro? Aquele que nasceu no país, mas nunca foi visto, nem percebido ou não se encaixa nos padrões identitários da nação. Será preciso nascer fora para não se sentir acolhido?

O sociólogo alemão do início do século XX, Georg Simmel, definiu em sua obra o conceito do estrangeiro na Modernidade, associado à noção de mobilidade e articulando proximidade e distância:

> Se o mover for o contraste conceitual do fixar-se, com a liberdade em relação a cada ponto dado do espaço, então, a forma sociológica do "estrangeiro" representa, não obstante, e até certo ponto, a unidade de ambas as disposições. [...] Fixo dentro de um determinado raio espacial, onde a sua firmeza transfronteiriça poderia ser considerada análoga ao espaço, a sua posição neste é determinada largamente pelo fato de não pertencer imediatamente a ele, e suas qualidades não podem originar-se e vir dele, nem nele adentrar-se. A unidade de proximidade e de distância que contêm cada relação entre os seres humanos, então, pode ser o mais resumidamente possível assim formulada: a distância nas relações significa que o próximo está remoto, e o ser estrangeiro ou o estranho, contudo, seria aquele que se encontra mais perto do distante. (Simmel, 2012: 01)

[1] Exemplos de outras proposições do artista são Campo Geral, exposta na Central Galeria de Arte em 2015: http://icarolira.com/Campo-Geral, Antropologia do Cangaceiro, exibida na 3a Bienal da Bahia em 2014: http://icarolira.com/Antropologia-do-Cangaceiro, e Cidade Partida, exposta no Paço das Artes em 2014: http://icarolira.com/Cidade-Partida.

Para Simmel, a figura do estrangeiro é permeada por contrastes: a diferença nas relações o torna distante, mesmo que espacialmente próximo; ele se sente por vezes à margem, por vezes acolhido onde está instalado, em um movimento de repulsa e integração; e vive em uma circunstância em que suas raízes e vínculos são constantemente redefinidos. Devido a todas estas características, as fronteiras para se pensar o estrangeiro não seriam físicas e sim, simbólicas e sociais.

Simmel falou da figura estrangeiro no início do século XX, mas este conceito é ainda mais desafiador quando pensamos no contexto de mundialização e de crise de identidade constante na atualidade, conforme nos conta o sociólogo Stuart Hall:

> [...] as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada "crise de identidade" é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (2006: 07)

Ainda segundo Hall, a transformação das identidades, agora deslocadas, e a perda do sentido de si, com os indivíduos descentrados do seu lugar no mundo social e cultural, geraria uma crise do sujeito moderno. Esse processo teria sido intensificado no final do século XX a partir da instauração de uma nova ordem social e econômica que costumamos chamar de Globalização e que se refere:

> àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado. (Hall, 2006: 67)

Esse processo mundial traria três possíveis consequências à formação das identidades nacionais: a desintegração das narrativas a partir do crescimento do processo de homogeneização global, o reforço das identidades locais como resistência e o declínio de identidades nacionais unificadoras – com a posterior criação de identidades híbridas. Este novo jogo de forças entre local e global se dá por sua vez em um processo desigual em que a direção do fluxo não é homogeneizante, e sim diversificada, tendo as nações economicamente mais fortes, relações privilegiadas. É o efeito da *geometria do poder*, conceito da geógrafa Doreen Massey, para quem o espaço não é físico e sim produto de ações, relações e práticas sociais. Logo, o espaço estaria também aberto à política e aos demais poderes; que se manifestam de forma geográfica (Masey, 2007: 3).

A migração nesta era pós-colonial é, segundo Stuart Hall, um fenômeno de destaque. Com a queda do imperialismo colonial, após a Segunda Guerra Mundial, as antigas colônias foram "libertadas" carregando uma herança de pobreza, seca, fome, subdesenvolvimento econômico, conflitos sociais e políticos. A Globalização, no entanto, age sobre esta dinâmica de dois modos: tanto gerando nestes locais uma nova colonização cultural, que importa o estilo ocidental e as identidades consumistas, como também propiciando o deslocamento "não planejado" de enormes contingentes populacionais das periferias para os centros:

> Tem havido migrações contínuas e de grande escala, legais e "ilegais", para os Estados Unidos, a partir de muitos países pobres da América Latina e da Bacia Caribenha (Cuba, Haiti, Porto Rico, República Dominicana, ilhas do Caribe Britânico), bem como grande número de "migrantes econômicos" e de refugiados políticos do Sudeste da Ásia e do Extremo Oriente— chineses, coreanos, vietnamitas, cambojianos, indianos, paquistaneses, japoneses. Esta formação de

> "enclaves" étnicos minoritários no interior dos estados-nação do Ocidente levou a uma "pluralização" de culturas nacionais e de identidades nacionais. (Hall, 2006: 82)

Stuart Hall conclui seu livro destacando o caráter contraditório da Globalização: ao mesmo tempo em que este processo tem o efeito pluralizante sobre as identidades, ele fomenta também o fortalecimento das identidades locais. Esta dialética da identidade atuaria de duas maneiras – ao redor do conceito de **Tradição**, em busca da pureza anterior, ou em torno no conceito de **Tradução,** quando pensadas no plano da história, da representação e da diferença:

> Este conceito [Tradução] descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias "casas" (e não a uma "casa" particular). As pessoas pertencentes a essas culturas híbridas têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural "perdida" ou de absolutismo étnico. Elas estão irrevogavelmente traduzidas. (Hall, 2006: 88)

É dentro deste contexto de Globalização e de crise das identidades que está também o conceito de estrangeiro: aberto e flutuante, desterritorializado nas palavras da curadora Marta Mestre (2014: s/p), ele é o norte para a obra de Ícaro, em que se somam notícias de jornal, livros, imagens, móveis improvisados, sons - recortes de um conceito, de uma visão deste outro.

O convite para a mostra traz a imagem em miniatura de uma pintura acadêmica de grandes proporções pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes: *A Redenção de Cam*, de Modesto Brocos y Gomez, finalizada em 1895. O artista espanhol, ele próprio um estrangeiro que se transferiu para o Brasil onde atuou na Escola Nacional de Belas Artes, foi premiado na Exposição Geral do mesmo ano em que a obra foi finalizada (Lotierzo, 2014: s/p). A tela serviu de ilustração para inúmeras teses de branqueamento da sociedade brasileira – então em voga nos círculos intelectuais, que defendiam a mestiçagem como solução para a busca da pureza da população no país. Apesar de datada, essa tese ainda não estaria presente no nosso imaginário?

O quadro de Brocos y Gómez sintetiza a tese de branqueamento desenvolvida por João Baptista de Lacerda que foi apresentada em Londres com o título "Sobre os mestiços no Brasil". Nela, há uma reprodução da pintura acompanhada da seguinte legenda: "o negro passando ao branco, na terceira geração, por efeito do cruzamento de raças". Dessa forma, a obra de arte demonstra um fato científico que, na verdade, expressa um ideal de formação nacional. Para Lacerda, brancos e negros não eram espécies distintas, e sim raças cuja miscigenação produzia uma prole fecunda. Ele ressaltava que o vigor dos mestiços podia ser atestado por mulatos que ocupavam altos cargos públicos. Ainda segundo a tese do médico, a imigração e a ausência de preconceito racial cooperariam para extinguir os mestiços, pois em um século a população brasileira seria majoritariamente branca, e os negros e índios provavelmente desapareceriam (Seyferth, 2011: s/p).

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS- GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Fig. 03: Convite da exposição. Disponível em: http://icarolira.com/

O título da obra, *A Redenção de Cam*, se refere a uma passagem do livro *Gênesis* da Bíblia que trata dos filhos de Noé - Sem, Cam e Jafé – que, segundo o texto sagrado, seriam responsáveis por povoar a terra após a saída da Arca. Noé, que era cultivador, se embriagou do vinho feito com suas uvas e se despiu em sua tenda, sendo logo após visto por Cam. Este foi logo contar aos seus irmãos o episódio, mas diferente de Cam, eles não olharam a nudez do pai, e sim o enrolaram em uma manta. No dia seguinte, Noé soube do ocorrido e lançou a maldição ao filho de Cam, Canaã: "Maldito seja Canaã! Escravo de escravos será para seus irmãos" (Bíblia, Genesis, 9-24). Alfredo Bosi, no livro "Dialética da colonização", relata que este trecho da Bíblia serviu de base para a teoria de que os negros da África seriam descendentes de Cam e, assim, a escravidão dos africanos no Brasil seria justificada por esta maldição bíblica (Bosi: 2007, 257-8).

Da maldição à redenção, na tela, três gerações são retratadas tendo ao fundo uma casa simples de paredes descascadas: sob o chão de terra batida, uma senhora negra em pé faz um sinal de agradecimento, tendo ao seu lado uma mulher mulata que, sentada, segura um bebê de tez branca, o qual vigia atentamente. Um homem branco, sentado na entrada da casa, olha de soslaio a criança com um sorriso nos lábios. A imagem reproduzida no convite já indica, portanto, um dos pontos do conceito de estrangeiro sobre o qual Ícaro quer refletir: o hibridismo da sociedade brasileira.

Segundo dados divulgados na internet em março de 2015, tendo como fonte o Sistema Nacional de Cadastramento e Registro de Estrangeiros da Polícia Federal, o Brasil possuiria então em situação regular, um milhão e oitocentos imigrantes – o que incluiria estrangeiros residentes, temporários, fronteiriços, provisórios e asilados. Deste contingente, os principais países de origem dos estrangeiros no Brasil são: Portugal, Japão, Itália e Espanha, com destaque também para os países do Mercosul Ampliado, beneficiados pelo Acordo de Residência e Livre Trânsito, do qual se incluem principalmente a Bolívia e a Argentina.

Historicamente, a formação do Brasil se deu com a contribuição ativa de pessoas advindas dos locais mais distantes: no momento da Colonização, houve as grandes hordas de portugueses destinados a ocupar a terra recém-conquistada e os africanos que, durante séculos, foram enviados à força para garantir a mão de obra. Após a Independência, este movimento não cessou e, durante o século XIX, foi crescente também o número de europeus vindos para a lida no trabalho agrário. No século XX e XXI, as origens se diversificaram e o número de imigrantes não parou de crescer. Porém, apesar do grande número e de uma suposta hospitalidade do brasileiro, é notório os casos de hostilidade e agressão aos que vêm de fora.

O que é ser estrangeiro no Brasil? Um país com a cultura multifacetada, em que diversos grupos contribuíram para sua formação, mas que ao mesmo tempo construiu um discurso que nem sempre articulou esta variedade de influências – pelo contrário, o tom das narrativas históricas sempre pendeu para uma tradição europeia, civilizadora e progressista. E quando ampliamos o quadro cultural para o social e econômico, o tom excludente se mantém – moradores da periferia, negros, índios e mulheres ainda se veem na busca da concretização dos seus direitos básicos de cidadania.

E o que seria ser um estrangeiro em São Paulo? Metrópole pulsante, que apresenta a maior economia do país, com a população das mais variadas origens – seja de fora do país, com outras culturas e formações, seja de outras regiões brasileiras; - cujo número de moradores hoje, chega a quase 12 milhões, segundo a estimativa do IBGE. Destes, mais de trezentos mil seriam estrangeiros regularizados, tornando a capital paulista no primeiro local em índices de imigração no país (IBGE Cidades).

A cidade de São Paulo se formou com a vinda de portugueses, que ainda hoje totalizam o maior contingente de imigrantes no município. Somam-se a estes, os africanos, o grande número de italianos que no *novecentos* chegavam para o trabalho nas lavouras de café, os orientais que formam grandes colônias na cidade, e os imigrantes provenientes dos países vizinhos, sendo que hoje os bolivianos são o segundo maior grupo de imigrantes na cidade de São Paulo. Muitos destes vivem em estado de ilegalidade, em péssimas condições de moradia e trabalho, sendo denunciadas situações de maltrato e a existência de condições análogas à escravidão com os mesmos. Uma parede da exposição, repleta de recortes de jornais e gravuras, exibia em um papel de fundo amarelo, a imagem de um dormitório improvisado. Quantos destes imigrantes não moram em condições ainda mais desfavoráveis?

Como uma colagem de informações e imagens afixadas de modo informal, esta mesma parede seguia com outros elementos – logo ao centro, um quadro de avisos se destacava. Neste, à esquerda, uma reportagem também denunciava a situação precária de imigrantes no Brasil*: Invasão estrangeira – com medo de perder vaga em abrigo, africanos entram em um programa de moradia e passam o dia em hotel abandonado no centro de São Paulo*. Mas ainda há espaço para a fé, como aponta um santinho à direita da *Madre de lós imigrantes*, cuja invocação sustenta um templo em Buenos Aires.

Fig. 04: Parede de recortes do Museu de Estrangeiro. Foto: Isadora Brant. (2015)

O Haiti é aqui? Os versos cantados por Caetano e Gil comparavam o cenário social de discriminação racial e pobreza do Brasil com a situação do pequeno país da América Central. No extenso mural de referências de Ícaro, diversas notícias do Haiti se mesclavam a imagens e textos diversos: *Haiti cancela o carnaval após 16 mortes em trio elétrico na capital*; *Juiz dos EUA suspende medidas pró-imigrantes*; *Organizações pedem fim da ocupação militar no Haiti*; *Brasil fecha fronteiras para conter "invasão" de haitianos;Tião Viana do PT, critica governo federal após invasão dos haitianos; Empresário de Ronaldo afirma que verba de jogo com Zidane deve ir para o Haiti*; *Invasão de seis mil haitianos de forma irregular preocupa governo do Acre*. Uma rápida busca na internet e vemos um misto de caos e conflitos neste país da América Central – desastres naturais, conflitos políticos, invasões das Nações Unidas, eleições tumultuadas. Este cenário é o impulso para a fuga de milhares de pessoas em busca de uma vida melhor. Atravessam oceanos em barcos improvisados, sem saber aonde chegar e o que esperar, e muitas vezes se somam a um cenário de desigualdade e desproteção no país a que se destinam.

Mais uma notícia dá conta das tragédias da imigração no mundo*: Cemitério de Barcos* denunciava um cemitério de embarcações naufragadas na ilha de Lampedusa, a maioria de refugiados da Líbia rumo a "dias melhores" na Europa. A travessia para a utopia nem sempre tem final feliz. Caos aonde estamos, caos para onde vamos – coisas que nem a fé nem a denúncia jornalística podem ajudar. Somos bombardeados a todo o momento com as reportagens de mortes, fome, desabrigo, que não sensibilizam os leitores. As notícias vêm de longe, mas falam de um contexto também nosso, de misérias que convivemos no dia a dia. Se a fé e a denúncia social não causam tanto efeito, tem espaço igualmente neste mural um pequeno folheto conclamando a uma marcha contra a violência aos imigrantes.

Às imagens se somam também as notícias e, tal como no *Atlas Mnemosyne warbugiano*[2], vemos que essas "agrupadas de certa maneira, ofereceriam a possibilidade – ou melhor, o recurso inesgotável - de uma releitura do mundo" (Didi-Huberman, 2010: 19). Estes recortes trazem uma mescla de temporalidades em que convivem mudanças e permanências, conflitos e necessidades, discursos antigos e presentes – o antes e o agora em contínua conexão.

[2] "O Atlas Warbugiano forma um quadro, sobretudo no sentido combinatório [...] pois cria um conjunto de imagens, os quais, em seguida, se relacionam entre si. [...] A unidade cromática do conjunto". (Didi-Huberman, 2010: 385)

Fig. 05. Reprodução da gravura de Rugendas. Foto: Isadora Brant. (2015)

Uma das paredes da exposição exibe um caderno em forma de bloco pendente com dois fixadores de papel e prego, com a reprodução da gravura *Desembarque*, produzida em 1835 por Rugendas. Artista alemão que chegou ao Brasil em 1821 junto com a *Expedição Langsdorff* no papel de desenhista-documentarista. Rugendas trouxe um olhar estrangeiro, ao mesmo tempo idealizado e perspicaz (uma vez que vem de fora), sobre um espaço com fortes permanências de suas estruturas coloniais. Na imagem em questão, vemos o desembarque dos escravos no antigo Cais do Valongo, realizado em pequenas embarcações. No lado esquerdo, vemos parte de uma varanda, em que há uma reunião de homens brancos bem vestidos, sentados em torno de uma mesa e ladeados por negros.

Há estimativas que, durante a legalidade do tráfico negreiro no Brasil, mais de quatro milhões de escravos desembarcaram no país, sendo grande parte destes para o Rio de Janeiro. Na então capital da Colônia, o espaço destinado para o desembarque daqueles que chegavam dos navios de formas mais miseráveis, já havia sido na região central, mas se estabilizou no local hoje conhecido como região portuária. Na época, o cais se coadunava com uma enorme estrutura que incluía também um "cemitério de pretos", encontrado em pesquisas arqueológicas no ano de 2011. Hoje esta área passa por um processo de grandes transformações a partir da implantação de medidas de revitalização por parte do governo. Uma área antes esquecida e que, na contemporaneidade, ganha o título de Circuito da celebração da herança africana. Mas estamos celebrando o que? Uma vez que a mesma segregação sentida pelos escravos retratados na gravura, subsiste em grande parte da população negra atual, e, inclusive nos imigrantes de hoje. Os espaços também contam histórias, e dizem de uma multiplicidade de sentidos.

Outras imagens se relacionam com os textos e objetos da sala, abrindo pontos de convergência para múltiplas temporalidades: um exótico guarda-chuva de palha, cenas de batalha, ocupações, conflitos, a multidão de agregados em frente a uma imponente varanda da casa grande, a reprodução do quadro de *Modesto Brocos y Gomez* que também aparecia no convite, um mapa apontando os grandes fluxos de população. Este diz de rotas que, no mundo conectado de hoje são muito mais fáceis de serem percorridas, mas ao mesmo tempo não garantem o fim do conflito. Registros de diversas épocas, locais e suportes que, juntos, travam um diálogo de modo rizomático[3]. É uma história de longa duração de ocupações, tentativas de imposição que se repetem ao infinito e que, no cotidiano, se desvelam em situações de segregação quase que invisíveis.

[3] Segundo Guatarri e Deleuze, o Rizoma seria o "entre as coisas [que] não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio". (Deleuze; Guatarri, 2000: 38)

A referência a Warburg se torna ainda mais clara com a presença do livro "Ecorces" de Georges Didi-Huberman, estudioso da obra do historiador da arte alemão, e ele próprio um entusiasta da "iconologia do intervalo", que propõe a montagem sincrônica tal como no Atlas e a compreensão da arte como uma zona de não fixação – em que o agora e o antes estão em contínua conexão. No livro aberto pousado em uma banqueta de madeira se desprende a frase: "Sob as árvores de Auschwitz – Birkenau, o olhar arqueológico torna evidente o horror pulsante que o museu institucionaliza como história". Ao lado, as imagens das cascas de árvores encontradas pelo filósofo no antigo campo de concentração – os restos da cultura material que, desprezados pelo senso comum, se tornam uma matéria significativa para os arqueólogos contemporâneos. Na língua alemã, *Birken* designa tanto a área em que as árvores foram retiradas, como também se aproxima de uma exclamação de dor. A árvore está ali hoje, mas remete a um passado de sofrimento e horror, e é o ponto de partida para a reflexão de Huberman no livro.

É também através de traços da cultura material que Ícaro faz sua arqueologia do estrangeiro, em seu sentido mais amplo. Composições de blocos de madeira, pedras que se pendem por um fino fio – a potência do que está por acontecer. Estes resquícios que falam de outro tempo, dizem também das andanças do artista pelos sertões brasileiros, do seu fluxo de conhecer interiores e realidades outras: "Mas é a observação atenta de pequenos cacos, fiapos, pequenas lascas e pequenos restos que torna possível reconstituir, nos milênios, a História das Civilizações" (Bo Bardi, 1994: 20-4).

Esta história realizada a partir da cultura material decifrada pelos artistas contemporâneos, tal como relatou Hal Foster em *O artista como etnógrafo*, traz a dimensão da utopia, da pluralidade, das múltiplas relações e das permanências entre os tempos: cabe ao espectador tirar suas próprias conclusões a partir de um diverso e heterogêneo material coletado (Foster, 2014: 159-186).

Um dos elementos de sua pesquisa foram os áudios gravados com imigrantes que, a partir de uma caixa de som, trazem para o espaço expositivo relatos de experiências pessoais e afetivas de estrangeiros que conviveram com o artista. E tal como Marta Mestre demonstrou, não se configuram como uma amostra significativa ou científica, e sim como uma aposta aleatória e subjetiva do artista (Mestre, 2015: s/p).

Fig. 06: Livro Ecorces, de Didi-Huberman. Foto: Isadora Brant. (2015)

Um segundo livro de referência do artista também está presente na mostra: *Elogiemos os homens ilustres*, do jornalista James Agee e do fotógrafo Walker Evans, que retrata uma viagem ao sul dos Estados Unidos no ano de 1936. Na época, o objetivo de ambos era realizar uma reportagem investigativa sobre os efeitos da Depressão Econômica que assolava o país após o ano de 1929. De modo semelhante a uma pesquisa de campo, eles viveram a realidade destas pessoas por quatro semanas, realizando uma imersão na realidade de miséria e pobreza de um *outro* desconhecido para as demais regiões americanas. A pesquisa de campo realizada de modo imersivo resultou em um produto ao mesmo tempo poético e pessoal, de modo que o formato livro acabou se sobrepujando ao contexto do jornal. É esse mesmo caráter investigativo que une poesia e subjetividade que pode ter inspirado Ícaro a realizar sua obra, assim como o desejo de falar de um outro – diferente em suas condições – mas próximo em sua territorialidade.

A norma também está presente com a exibição da Lei 6815, de 1980, que diz sobre a jurisdição do estrangeiro no Brasil. Esta aparece em sua totalidade disponibilizada em papel e também em partes, cravada na parede em letras vermelhas. É como uma metáfora da potência da lei que, primeiramente produzida na escritura, tem efeitos que se inscrevem nos corpos e nas coisas do mundo.

Confirmando o caráter heterogêneo das peças da exposição, Ícaro reuniu uma série de objetos, como caixas reaproveitadas que, ao modo de relicários, carregam plantas, fotos, recordações de um espaço indefinido. A foto em preto e branco de uma mulher com o rosto apagado foi instalada em uma caixa de charutos cubanos – em cima desta, uma rocha. O apagamento remete tanto ao esquecimento, inerente a memória, como também à identidade, pois se inscreve na parte crucial da identificação pessoal. O apagamento tem continuidade em um álbum de fotografias exibido em uma estrutura de madeira, sobre um chão de ladrilho hidráulico: sem fotos, fornecia ao visitante apenas legendas. Resta ao espectador visualizar o que poderiam ser estas imagens em sua própria imaginação. Em contraponto, havia uma pequena caixa que carregava delicados ramos em um fundo de veludo vermelho, remetendo talvez ao afeto.

Fig. 07: Livro Elogiemos os homens ilustres. Foto Isadora Brant. (2015)

Figs 08 e 09: A lei impressa e a lei grafada na parede. – Foto: Isadora Brant. (2015)

Figs. 10-12: Fotos: Isadora Brant. (2015)

Figs.13 e 14: Fotos: Isadora Brant (2015)

Completando a exposição havia uma segunda estrutura improvisada formada por pallets de madeira, que abrigam jornais de diversos locais e movimentos – periódicos dos sem-terra, informativo do bairro Bom retiro, jornais de nomes como *La puerta Del sol*, *Voz nuestra*, *Nosotros imigrantes, Cosmópolis*: "revistas "ilegíveis" de coreanos, chineses e japoneses" (Mestre, 2015: s/p).

A obra se estrutura como um museu tradicional, mas se difere deste por trazer a não objetivação do real, a fuga de uma narrativa linear e o apontamento de recortes e caminhos para múltiplos entendimentos. Partindo da heterogeneidade de objetos, depoimentos, notícias, imagens, vemos não um arranjo científico, mas uma recolha pessoal e afetiva do artista, ele próprio um estrangeiro em São Paulo, e traz ao espectador uma possibilidade de abertura e de desvelamento das estruturas invisíveis que nos cercam.

Em um contexto de deslocamento de identidades e de crise do sujeito, Ícaro retoma a desconstrução para decompor conceitos binários ou hierarquizados – como eu e o outro – e assim pensar questões sobre a diferença e a identidade no mundo atual. De modo que, as lacunas e contradições existentes nas narrativas unificadoras – seja das instituições, da legislação ou dos meios de comunicação – se mostram evidenciados.

Guimarães Rosa disse uma vez que "o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia". Não se trata de chegar em um lugar, uma verdade, um fim, e sim de ter um olhar atento e o corpo aberto para sentir as coisas que estão no mundo. Assim, a importância do se deslocar buscando reconhecimentos, melhorias, ou enfatizando diferenças é realizada pelo artista. Nesse sentido, o deslocar refere-se também a uma busca da mudança do olhar, da perspectiva, e um consequente deslocamento dos conceitos.

Neste jogo de deslocamentos, o ir e vir da temporalidade e suas permanências é apontado de diversos modos na exposição. A reprodução da obra de Rugendas no Museu do Estrangeiro, que retrata o desembarque de escravos no cais do Valongo, remete a um espaço constantemente ressignificado. Onde antes se comercializavam homens como mercadorias depois uma travessia forçada e desumana, hoje se tornou um *locus* de celebração.

Da passagem do tempo ficam os restos e descartes da cultura material – que são coletados pelo artista em seus deslocamentos e reunidos em uma nova significação dentro da exposição. Ícaro trouxe blocos de madeira e pedras de suas andanças pelo sertão, e o que era descartado e tido como sem valor para o mercado, se encontra agora em um espaço antes inimaginável. Estas peças, na circunstância com status de arte, não recebem, porém, o tratamento convencional de exposição – com condições ideais de controle de umidade e temperatura. Sem vitrines e sem interposições com o espectador, os objetos se deixam revelar em móveis improvisados, sem manequins que permeiam o espaço expositivo ou cenografias bem cuidadas. Os objetos recolhidos se somam a reproduções de "obras de arte" e, assim, a história das artes se torna um manancial de referências e ideias que, colocadas em novos contextos, propõem novas leituras e reflexões.

Sons, objetos, notícias, depoimentos, pessoas, folhetos - todos estes recursos citados são reunidos em uma estrutura que se apresenta como um museu, mesmo que rústico e improvisado. O artista toma de empréstimo ferramentas de pesquisa das ciências humanas, pensa e atua também como um museólogo, criando e pensando a forma da instituição, e criticando a mesma e seus conceitos. O museu representa quem? Como definir o estrangeiro, o outro? A ficção se junta a dados pessoais, histórias e objetos encontrados no meio dos seus percursos para mostrar que estas categorias são plurais e transitórias, e não fechadas em discursos categóricos.

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS- GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Referências

BO BARDI, Lina. Porque o Nordeste? In: Tempos de Grossura. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994

BOSI, Alfredo. Dialética da Colonização. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DELEUZE, G; GUATARRI, F. Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2000.

DIDI- HUBERMAN. A imagem sobrevivente. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

FOSTER, Hall. O artista como etnógrafo. In: O retorno do real. São Paulo: Cosac Naify, 2014. Pp. 159-186.

GUASCH, Anna Maria. Arte y Archivo: 1920-2010. Genealogías, Tipologías y Descontinuidades. Madrid: AKAL, 2013.

HALL, Stuart. Identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro, DP&A: 2006.

LOTIERZO, Tatiana. Racismo e pintura no Brasil: notas para uma discussão sobre cor, a partir da tela A redenção de Cam. 19&20, Rio de Janeiro, v. IX, n. 2, jul./ dez. 2014.

MASSEY, Doreen. Geometrías del poder y la conceptualización del espacio. Conferência disponível em: http://iner.udea.edu.co/grupos/GET/Seminario_Geografia_Perla_Zusman/7-Massey.pdf

ROSA, Guimarães. Grande sertão: veredas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar: 1994.

SEYFERTH, Giralda. O futuro era branco. Revista de História da Biblioteca Nacional. Edição 69. Junho de 2011. Disponível em: http://www.revistadehistoria.com.br/secao/perspectiva/o-futuro-era-branco.

SIMMEL, Georg. O Estrangeiro. RBSE, Volume 4, numero 12, dezembro de 2005.

Endereços eletrônicos:

IBGE Cidades. http://www.cidades.ibge.gov.br/xtras/home.php. Acesso em 18/09/2015.

Ícaro Lira: http://icarolira.com/ .

MESTRE, Marta. Um museu no Bom Retiro. In: http://icarolira.com/. Acesso em 14/10/2015.

O Estrangeiro. http://oestrangeiro.org/2015/08/09/panorama-geral/. Acesso em 19/10/2015.

Porto Maravilha. Disponível em: http://www.portomaravilha.com.br/circuito. Acesso em 19/012/2015.

Rugendas. In: Enciclopédia das artes visuais – Itau Cultural. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa707/rugendas. Acesso em 29/10/2015.

Artigo recebido em janeiro de 2016. Aprovado em maio de 2016