

UNIVERSIDADE DO PORTO | FACULDADE DE BELAS ARTES
MESTRADO EM ARTE E DESIGN PARA O ESPAÇO PÚBLICO

CAROLINA DRAHOMIRO GOMES

I'M NOT SITE SPECIFIC
MANIFESTAÇÕES DA PÓS-MEMÓRIA
NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS

Porto, Portugal

2021

CAROLINA DRAHOMIRO GOMES

I'M NOT SITE SPECIFIC

**MANIFESTAÇÕES DA PÓS-MEMÓRIA
NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Design para o Espaço Público, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestra.

VERSÃO PROVISÓRIA PARA PROVA PÚBLICA

ORIENTADORA:

PROFA. CARLA CRUZ (UMINHO/ Lab2PT/I2ADS)

Porto, Portugal

2021

Dedico à minha mãe.

São inúmeros os agradecimentos, aqui cabem alguns deles. Dos que pisam o mesmo chão que eu, agradeço à professora Carla Cruz, com quem tive o enorme prazer em trocar na construção desse trabalho. Agradeço aos meus colegas de turma e igualmente à professora e professor Gabriela Pinheiro e Miguel Costa, partes importantes dessa experiência. A meu companheiro, Danilo Galvão, agradeço por me apresentar novas perspectivas e por navegar junto comigo. Na outra margem do Atlântico, agradeço aos meus pais, Catarina Drahomiro e Tarcísio Gomes, quem primeiro me falou da importância do pensar e do questionar.

RESUMO

Provocada pela experiência íntima em migrar do Brasil para Portugal, e voltando o olhar para as questões da ocupação e representação de diferentes comunidades no espaço público a partir de obras artísticas, este trabalho apresenta um conjunto de bases teóricas e práticas que servem de referências para as experimentações projetuais que foram posteriormente desdobradas. Transitando com mais ênfase entre os conceitos da pós-memória, arte relacional, contramonumento e fotoperformance, procura-se questionar as formas tradicionais de representação histórica e da memória coletiva em espaços públicos. Para isso, ativa-se o olhar para a condição efêmera das formações sociais e busca-se encontrar o próprio lugar na sociedade. Assim, o levantamento de documentos familiares e o trânsito entre territórios que compõem um trajeto íntimo se faz importantes métodos para a realização desta investigação, que visa propor expressões artísticas alternativas – às conservadoras construções de monumentos – de manifestação da memória em espaço público.

Palavras-chave: Arte pública. Pós-memória. Arte relacional. Contramonumento. Fotoperformance.

ABSTRACT

Encouraged by the intimate experience of migrating from Brazil to Portugal, and focusing on issues of occupation and representation of different communities in public space, expressed by public art, this work presents a set of theoretical and practical references to the artistic experiments that were later performed. Bringing up with more emphasis the concepts of post-memory, relational art, counter-monument and photoperformance, it seeks to question the traditional forms of historical representation and collective memory in public spaces. Based on the idea of ephemerality of social configurations, it seems to be important to find out one's own place in this environment. Thus, the survey of family documents and the transit between territories that make up an intimate path were important methods to carry out this investigation, which aims to propose alternative artistic expressions – to conservative monument constructions – of memory manifestation in public space.

Key words: Public art. Post-memory. Relational art. Counter-monument. Photoperformance.

LISTA DE FIGURAS

Fig.1. Diagrama de Conteúdos	11
Fig.2. Esquema metodológico	14
Fig.3. Carolina Drahomiro – <i>Caminho das pedras Portuguesas</i> , 2019. Fotoperformance com câmara instantânea.	19
Fig.4. Carolina Drahomiro – <i>Caminho das pedras portuguesas</i> , 2019. Composição de objetos projetuais.	19
Fig.5. Gui Mohallem – <i>Tcharafna</i> , 2012. Líbano, Brasil. Frame de filme. 5’22”.	23
Fig.6. Sandra Kogut – <i>Um Passaporte Húngaro</i> , 2001. França, Bélgica, Brasil, Hungria. Frame de filme 71’.	24
Fig. 7. Anna Maria Maiolino – <i>Por Um Fio, série Fotopoemação</i> , 1976. Brasil. Fotografia de Regina Vater.	25
Fig.8. Carolina Drahomiro – <i>Caderno de viagem: Açores</i> , 2020. Vídeo-livro, 5’36”.	27
Fig.9. Carolina Drahomiro – <i>Casa da Caloura</i> , Ano desconhecido. Fotografia de acervo familiar.	28
Fig.10. Carolina Drahomiro – <i>Abdicação</i> , 2020. Foto-montagem digital.	30
Fig.11. Carolina Drahomiro – <i>O que minha avó via, eu já não vejo</i> . 2019. Fotografia digital e acervo de família.	31
Fig.12. Carolina Drahomiro – <i>Três trípticos: Flutuação, Breu e Retorno</i> , 2019. Fotografia digital.	33
Fig.13. Carolina Drahomiro – <i>América: Desenho de instrução</i> , Porto, 2020. Caneta sobre papel de infusor de ervas.	34
Fig.14. Carolina Drahomiro – <i>América</i> , Porto, 2020. Fotoperformance – Foto: Letícia Poyares.	34
Fig.15. Carolina Drahomiro – <i>Travessia: Ensaio de contramonumento íntimo</i> , 2020. Fotografia digital: Bordado em fronhas de algodão.	36
Fig.16. Carolina Drahomiro – <i>América: Desenho de instrução</i> , Pernambuco, 2021. Caneta sobre papel de infusor de ervas.	38
Fig.17. Carolina Drahomiro – <i>América</i> , Pernambuco, 2021. Fotoperformance – Foto: Danilo Galvão.	38
Fig.18. Tanja Ostojic – <i>Lexicon Tanja Ostojic Map</i> , 2011-2017.	39
Fig.19. Tanja Ostojic – <i>Lexicon Tanja Ostojic Map</i> , 2011-2017.	40
Fig.20. Tanja Ostojic – <i>Looking for a husband with EU passport</i> , 2000-2005.	41

Fig.21. Tanja Ostojic – <i>Looking for a husband with EU passport</i> , 2000-2005.	42
Fig.22. Carolina Drahomiro – <i>Outros caminhos das pedras</i> , 2020-.... Vídeo, 9’.	
Contribuição técnica: Luis Signorini, Participações: Jéssica Schussel, Silvia Roque, Gabriela Manfredini, Priscila Pacheco, Alexia Sera.	43
Fig.23 e 24. Carolina Drahomiro – <i>Outros caminhos das pedras: Mapa das descobridoras</i> , 2020-.... Grafite sobre papel vegetal/ sobre mapa antigo. Participações: Jéssica Schussel, Silvia Roque, Gabriela Manfredini, Priscila Pacheco, Alexia Sera, Carolina Drahomiro.	45
Fig.25. Jochen Gerz e Esther Shalev-Gerz – <i>Monument Against Facism</i> , 1986.	46
Fig.26 e 27. Jochen Gerz e Esther Shalev-Gerz – <i>Monument Against Facism</i> , 1986.	47
Fig.28 e 29. Jochen Gerz – <i>2146 Steine</i> , 1990-1994.	49
Fig.30. Kiluanji Kia Henda – <i>Balumuka – Ambush</i> , 2010. Fotografia.	53
Fig.31. Kiluanji Kia Henda – <i>Homem Novo</i> , 2012. Fotografia da instalação.	54
Fig.32. Kiluanji Kia Henda – <i>Balumuka – Ambush</i> , 2010. Série fotográfica impressa aplicada sobre alumínio.30cmX40cm/cada.	54
Fig.33. Kiluanji Kia Henda – <i>Redefining the Power III (Serie 75 with Miguel Prince)</i> , 2011. Fotografia impressa aplicada sobre alumínio.80cmX120cm.	54
Fig.34. Carolina Drahomiro – <i>I’m not site specific</i> . Virtudes, Porto. 2021. Fotoperformance.	55
Fig.35. Constantin Brancusi – <i>Coluna Infinita</i> . Târgu-Jiu, Romênia. 1937.	58
Fig.36. Carolina Drahomiro – <i>I’m not site specific</i> . 2021. Desenho de projeto: grafite sobre papel.	59
Fig.37. Carolina Drahomiro – <i>I’m not site specific</i> . Brasil, Portugal. 2021. Fotoperformance/fotomontagem. Fotos: Danilo Galvão	60
Fig.38 e 39. Carolina Drahomiro – <i>I’m not site specific</i> . Brasil, Portugal. 2021. Fotoperformance/fotomontagem. Fotos: Danilo Galvão	62
Fig.40. Carolina Drahomiro – <i>I’m not site specific</i> . Manassú, Pernambuco. Brasil, Portugal. 2021. Vídeo registro, 9’22”. Captação de imagens e edição: Danilo Galvão.	63
Fig.41. Carolina Drahomiro – <i>Estudos para um passaporte duplo</i> . 2021. Livro de artista.	67
Fig.42 e 43. Carolina Drahomiro – <i>Estudos para um passaporte duplo</i> . 2021. Livro de artista.	68
Fig. 44 e 45. Carolina Drahomiro – <i>Estudos para um passaporte duplo</i> . 2021. Livro de artista.	69
Fig.46 e 47. Carolina Drahomiro – <i>Passaporte Múltiplo</i> . 2021. Livro de artista.	71

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	11
PÓS-MEMÓRIA COMO MATÉRIA PRIMA PARA A PRÁTICA ARTÍSTICA	16
Caminho das pedras portuguesas: ensaio sobre o registro	19
ROUTES, ROOTS, RITES, RIGHTS	22
De longe, terra à vista: ensaio de busca por raízes	27
América: ensaio sobre as margens	34
AS FRONTEIRAS SÃO COISAS DO HOMEM	39
Outros caminhos das pedras: ensaio sobre o coletivo	43
CONTRA-NARRATIVAS	46
2020: Um ano de derrubadas	51
I'M NOT SITE SPECIFIC	55
POR FIM	64
Pósfácio	67
REFERÊNCIAS	72
Referências Bibliográficas	72
Referências Periódicos	73
Referências Eletrônicas	74
Referências de Obras de Arte	76
Referências de Conferências	77

INTRODUÇÃO

O ponto de partida da investigação, no âmbito do Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público, que se desdobra em práticas projetuais em artes visuais, se dá com um impulso autobiográfico, decorrendo da própria experiência em migrar, encorajada por fatores políticos no país de origem, o Brasil. Vê-se nessa oportunidade, um percurso que cruza, num recorte temporal separado por três gerações, ou um século, a rota de um antepassado, que saiu da Ilha de São Miguel, nos Açores, para o estado de Pernambuco, no Brasil, onde constituiu família.

A partir deste olhar, deslocado do território e comunidade de origem, e a busca pela ancestralidade, nos espectros íntimo e coletivo, a noção de reivindicação é validada pela percepção da necessidade de conquista do espaço, tanto físico quanto no que diz respeito à aceitação pela comunidade local.

Desse contexto, nota-se algumas peculiaridades que ganham atenção especial: Perceber-se em situação de julgamento, tanto das partes institucionais, quanto das partes sociais; Perceber que o ato migratório traz consigo o deslocamento na condição social; Perceber a necessidade em criar laços afetivos e sentir-se representada e aceita no espaço público; Perceber-se parte ativa da construção de uma memória, tanto na esfera social, quanto na esfera íntima, no que diz respeito às trocas inter-culturais entre Brasil e Portugal.

Assim, ancorando-se nos conceitos da pós-memória, estética relacional, contramonumento e fotoperformance, propõe-se promover o debate acerca do acesso inclusivo aos espaços públicos e o entendimento de diversas narrativas históricas que ocupam o meio coletivo, desdobrando em diferentes linguagens, manifestações artísticas.

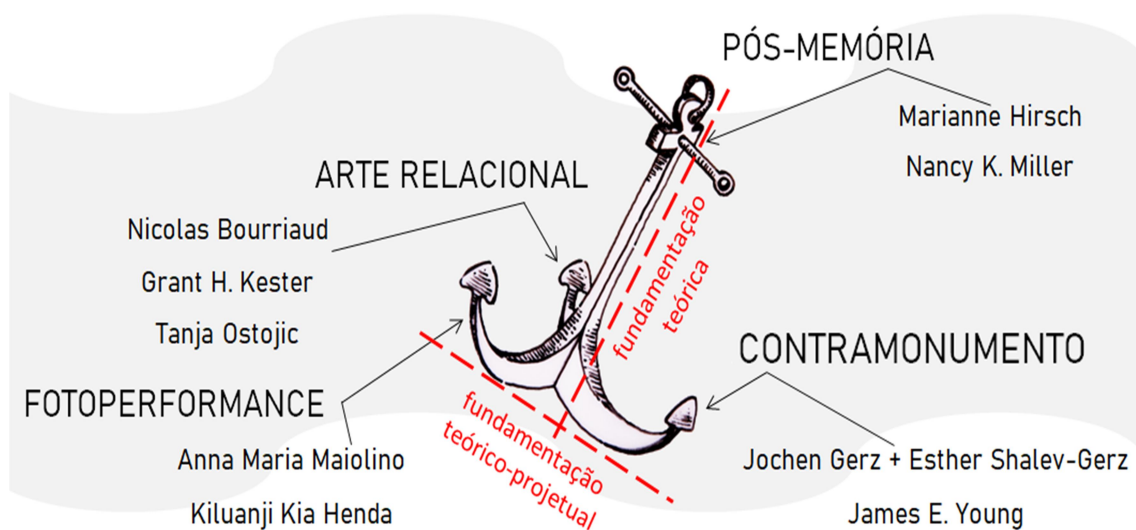


Fig.1. Diagrama de Conteúdos

A estrutura conceitual fundamenta uma base que não segue uma vertente artística, nem sequer um sistema construtivo particular que deveria se tornar diretriz no conjunto de trabalhos. Pretendeu-se com isso, abrir o leque de possibilidades para as experimentações em função das questões que ligam esses ensaios: o ato migratório e a memória que carrega-se e constrói-se em decorrência dessa situação. Por isso, toma-se a pós-memória como eixo central da narrativa. Este trabalho escrito não nasce de uma inquietação acerca da análise de um estilo ou uma técnica artística.

Despertado o interesse acerca dos pontos que conectam o ser e os territórios – áreas com limites determinados pelo ‘homem’¹ -, as formas como somos reconhecidos e nos identificamos nesses ambientes, busca-se aqui, escrito em português do Brasil, fundamentação para o discurso teórico e projetual nas questões que ligam o ser ao meio, notadamente vinculadas à construção da memória.

Intuitivamente, a narrativa desse conjunto de experimentações se deu a partir da necessidade em situar o próprio lugar de fala², ou seja, encontrar, nesse novo contexto de vivência, a própria posição social a qual há legitimidade para colocar-me. Assim, perceber-me migrante, mesmo que numa condição privilegiada, se fez necessário para então, projetar abordagens na dimensão coletiva, ainda que a noção de coletivo esteja muito evidenciada pelo conjunto de individualidades e não por uma mistura homogênea de histórias.

Refletindo sobre a busca por um novo sentido de pertencimento no lugar, colocando à prova o conceito de territorialidade e reivindicando o direito ao espaço, põe-se em causa, de forma projetual, a condição migrante, a fim de levantar questões acerca das fronteiras espaciais estabelecidas num curso histórico marcado pela exploração do ambiente e da força de trabalho, dos deslocamentos em função de melhores oportunidades - diante de diferentes contextos temporais e sócio-políticos - e das formas de intervenção e uso do espaço, por princípio, coletivo.

A fim de situar-me nesse contexto, foi então necessário perceber no próprio percurso migratório uma rota num sentido de ‘retorno’, buscando no conjunto de bases teóricas, recursos para o desenvolvimento de uma investigação que também depende das relações para

¹ Aqui se faz o uso consciente da palavra, observando a esmagadora participação masculina na “gestão” das políticas globais.

² Entende-se por lugar de fala, termo popularizado no Brasil dentre os espaços discursivos sobre as questões de empoderamento das classes oprimidas e desenvolvido pela filósofa brasileira Djamila Ribeiro, o espaço argumentativo onde a(o) interlocutora(or) tem propriedade para discursar, adquirida por vivência no contexto específico.

se desdobrar em expressões artísticas. Para tal, foram fundamentais as experiências dos deslocamentos para os lugares que são cenários dessa narrativa íntima: a Ilha de São Miguel, no arquipélago dos Açores, e Pernambuco, no Brasil. A cidade do Porto então, tornou-se um lugar neutro, onde foi possível gerir todas as partículas de informações adquiridas no caminho e trabalhar os cruzamentos das práticas e de um pequeno recorte da comunidade na qual me vi pertencente.

Nesse contexto, foi imprescindível a pesquisa em trânsito. Foram realizados levantamentos dos lugares físicos e afetivos, promovendo encontros onde se fez possível confrontar memórias de diferentes partes, nessas diferentes localidades, que convergem para um mesmo ponto, que é a narrativa íntima. Submeter o corpo às experiências se tornou então a diretriz principal da investigação.

Numa vivência de 5 dias na Ilha de São Miguel, sem que houvesse previsibilidade de prática projetual, ativou-se contatos com familiares antes desconhecidos, permitindo a identificação de cenários específicos daquela localidade, para além de vivências com memórias contadas por familiares brasileiros, transmitidas por antepassados com quem nunca convivi, que careciam de registros materiais. As oportunidades espontâneas neste episódio levaram a um registro quase que impensado, nos formatos de texto, desenhos de registro e, de forma mais relevante, em fotografia.

Os achados deste ato não só levantaram resquícios de memórias passadas, como ativaram o interesse sobre como que a troca interpessoal, que aqui calha no conceito de arte relacional, pode ser tecida a partir da ativação de um (ou mais) objeto(s) e como que esse(s) objeto(s) liga gerações desconhecidas. Num período no qual se torna incontornável justificar escolhas decorrentes de um contexto de pandemia, vale salientar que a esfera relacional das práticas propostas, numa narrativa na qual se sente a necessidade de aproximação física, passou para um plano de mais longe alcance.

Num segundo ato relacional em trânsito, numa vivência de 3 meses em Pernambuco – tempo alargado decorrente de Portugal ter fechado as fronteiras para o Brasil num momento ainda mais delicado do contexto de pandemia –, buscou-se levantar memórias narradas por familiares e recorrer a arquivos fotográficos e de documentos antigos, além de se fazer possível revisitar práticas desenvolvidas em Portugal.



NAVEGAR É PRECISO!

Fig.2. Esquema metodológico

Ainda no contexto da visita ao Brasil, volta-se a atenção para o uso do objeto como ativador do gesto artístico, dessa vez, com intuito de criação de elemento escultórico, não somente da análise do objeto que se faz vetor de memória (arquivo). Assim, numa situação de trânsito, tira-se partido para o desenvolvimento e ativação, com fim de registro fotográfico, do trabalho que vem a sintetizar o lugar de chegada dessa dissertação.

A sequência de trabalhos apresentados, intercalados com referências projetuais que permeiam de forma mais contundente a fotografia, o vídeo, a performance e a escultura, criam uma narrativa contestatória. Procura-se trazer para a análise, um recorte de outras realidades, expressas anteriormente nas artes visuais, que, de certo modo, também reivindicam espaço de fala, com atenção especial para as/os artistas Anna Maria Maiolino, Tanja Ostojic, Jochen Gerz e Kiluanji Kia Henda.

De forma a desenvolver uma narrativa que inicia-se introduzindo situações particulares de resgates familiares, vinculados às questões das migrações, inclusive o próprio percurso, introduz-se o conceito de pós-memória a fim de justificar a forma como as

referências artísticas e o próprio percurso se faz ativador de novas memórias, expressas nas práticas projetuais, com fundos afetivos entre ser e território.

Passo-me a assumir qual o lugar que me encontro, no período em que desenvolvo esta investigação e experimentações, como forma de galgar um novo *approach* com outras pessoas que compartilham desse lugar de fala comigo. Assim, percebe-se a necessidade em intercalar conceitos teóricos, referências projetuais e as próprias práticas na construção para esse entendimento.

De forma provocativa, refere-se às fronteiras como criações do ‘homem’, estabelecendo territórios de poder. Para afirmar esta posição, traz-se o ponto de vista da mulher em práticas artísticas que desafiam e reivindicam a permeabilidade por estes territórios. Faz-se importante notar os contextos vulneráveis e as questões que atravessam a realidade da mulher migrante e autônoma. Este contexto surge como um recorte bem específico dentre outros tantos recortes que se configuram como a comunidade migrante na contemporaneidade.

Perceber o período tão conflituoso que vive-se nos anos 2020, ativado pela fragilidade política, em escala global, com o crescimento da extrema direita no poder, procura-se registrar como que os contra-movimentos, que se fortalecem em contrapartida aos movimentos de opressão, se posicionam diante das representações históricas de poder evidentes na arte pública. Mais uma vez, estamos a falar de lugar de fala e representatividade no espaço coletivo.

Por fim, busca-se uma conclusão para estas análises, que decorreram num período de um ano e meio, de forma projetual. Reafirma-se a necessidade de expor o corpo como forma de estabelecer presença, de representar e reivindicar aceitação nessa situação de deslocamento e de fazer-se ativa na construção de uma memória, tanto íntima, quanto na memória de uma comunidade e um lugar, mesmo que de estadia transitória.

Esse trabalho relata a incansável busca de respostas para as seguintes perguntas: Quais formas possíveis, as expressões artísticas podem ligar gerações ‘desconectadas fisicamente’ pelo tempo e pelo território? Como uma expressão artística pode cruzar fronteiras desafiando a noção de territorialidade?

PÓS-MEMÓRIA COMO MATÉRIA PRIMA PARA A PRÁTICA ARTÍSTICA

A memória é intrínseca às relações sociais. É elemento base para a construção de futuros, tão absurdamente presente, que banalizamos sua presença. Nossas atitudes, escolhas, anseios, estão fortemente galgados na memória e nas referências que tivemos no passado. Resumindo, o que construímos no presente, reflete as memórias, mas será que conseguimos catalogar, numa espécie de atlas, as partículas de informações que recebemos durante a vida, de onde elas vêm e como atuam sobre nossas formas de pensar e agir?

O conceito de pós-memória, articulado pela professora de literatura e diretora do *Institute for Research on Women and Gender* na *Columbia University*, romena, Marianne Hirsch, trata da memória que não possuímos por vivência, mas que são transmitidas e, por um gatilho particular de interesse, apropriadas pelas gerações posteriores à que vivenciou o fato. Sua obra escrita transita muito atentamente às questões da identidade da mulher no lugar comum, das relações humanas resultantes de transições no contexto global, das diásporas e feridas abertas na vasta história da humanidade. Defende que os descendentes daqueles que vivenciaram eventos traumáticos em massa, se conectam tão profundamente com as lembranças da geração anterior, que identificam essa conexão como uma forma de memória (Hirsch, 2012: 3).

Os fatos históricos marcantes, acontecidos a nível comunitário, fazem parte da memória social, mas dentro desse espectro coletivo, é natural que pessoas que vivenciaram de forma atuante, tenham suas próprias narrativas sobre o momento/problema. De forma indireta, sendo transmitidas por gerações, essas narrativas são sujeitas a aplicação de filtros postos pela inconstante: espaço-tempo. Sabemos que aquela situação em particular, vivida por um antepassado, já se findou num momento distante e que muitos outros fatos, consequências e até possíveis tentativas de reparação, tomaram lugar nesse período de tempo que separa a vivência do ‘receptor de memória’, mas o que traz consigo a memória desse evento? Marianne ainda defende que, nesse caso, o prefixo ‘pós’ não deve ser associado apenas ao contexto temporal, mas problematizar a continuidade da memória. (Hirsch, 2012: 5)

É notada a importância que se dá à perpetuação dessas narrativas numa comunidade, seja na escala familiar, seja na escala global. Um fenômeno que parece estar vinculado à necessidade de identidade. Em *Memoirs of Return*, num diálogo com Nancy K. Miller, professora de literatura no *The City University of New York*, teórica feminista norte-americana, a escritora polonesa, Eva Hoffman constata que, na condição de imigrante, a identidade não é escrita numa pedra e é passível de transformação (Miller e Hoffman, 2011:

107). Partindo da noção de que todos carregam narrativas de memórias particulares, o que a memória tem a acrescentar nas trocas relacionais íntimas? Parece-me que estabelecer uma troca relacional construtiva, requer um ajuste de compreensões acerca dos passados de cada indivíduo sujeito à troca. É necessário “se colocar nos sapatos alheios” para compreender o potencial da mensagem que se pretende receber.

Quando falamos de práticas relacionais e expressões compartilhadas, o discurso do curador e crítico de arte francês, Nicolas Bourriaud, acerca da *Estética Relacional* é passível de ser levantado. Para ele, segundo o pensamento do filósofo Karl Marx, o fator essencial para a existência do que conhecemos por ‘humanidade’, são as relações sociais (Bourriaud, 2009: 25). Bourriaud defende que a esfera artística é relacional por ser capaz de ligar pessoas por meio do olhar sobre o mundo (Bourriaud, 2009: 37). Ele enxerga, nas muitas expressões artísticas contemporâneas fundamentadas nas relações, uma chance de rever as práticas sociais e encara positivamente as demandas de reativação do espaço comum como uma oportunidade de “aprender a habitar melhor o mundo” (Bourriaud, 2009: 18).

Num breve passeio pela história da arte, Bourriaud resume a prática no trânsito das relações humanas com a divindade, depois das relações humanas com o objeto e chega às relações inter-humanas (Bourriaud, 2009: 39,40). A partir desta análise e buscando a referência da memória de antepassados, põem-se, aqui, em questão as relações do indivíduo com o ancestral e, com o olhar ativo para essa dimensão, busca-se captar possíveis manifestações da memória, inconscientemente herdada, no meio das expressões artísticas.

Os fluxos das configurações organizacionais humanas, que se mantêm inconstantes nos seus arranjos espaciais, marcam, de formas particulares, a trajetória das comunidades contemporâneas e, dentro delas, de cada um dos indivíduos com uma narrativa própria. Ainda não absorvido pela sociedade como um ato naturalmente possível e que essas fricções nas organizações sociais continuarão acontecendo, as relações inter-culturais, meio a um movimento migratório, torna passível a posição de questionamento acerca do pertencimento e da identificação do ser no lugar. Nancy K. Miller, se junta a Marianne Hirsch na edição do livro *Rites of Return*. Na introdução do livro, propõem a “celebração da falta de raiz e diáspora por criar espaço para o persistente poder da nostalgia e o magnetismo da idéia de pertencimento” (Hirsch e Miller, 2011: 5).

A partir dessa reflexão, junta-se aos achados dos campos teóricos, desdobramentos em expressões artísticas com impulso autobiográfico, nos quais pretende-se colocar em causa questões acerca do trânsito entre ‘territórios’ – assim denominado, por remeter à diferentes

regiões com gestões próprias – que permeiam uma trajetória pessoal, mas que se inicia antes mesmo da minha existência, até onde a memória de um núcleo familiar alcança.

Caminho das pedras portuguesas: ensaio sobre o registo



Fig.3. Carolina Drahomiro - *Caminho das pedras Portuguesas*, 2019. Fotoperformance com câmara instantânea.



Fig.4. Carolina Drahomiro - *Caminho das pedras portuguesas*, 2019. Composição de objetos projetuais.

‘Caminho das pedras portuguesas’ intitula a narrativa do próprio processo de travessia, projeto que dá abertura para as experimentações no âmbito do Mestrado, ainda no ano de 2019. A prática performativa se inicia com a escrita, uma forma de renavegar e ancorar o impacto da recente partida do país de naturalidade à chegada ao desconhecido. Este é um percurso migratório na contramão de antepassados familiares, num intervalo de tempo de um século. Assim se dá o registro informal na nova morada, impulsionada pela percepção do excesso burocrático no ato migratório legal e, somado a isso, o impacto da aceitação na integração em outra comunidade.

Entre não conseguir emitir o NIF, por não ter morada, e não conseguir morada, por não ter emitido o NIF, passei por vários lugares que foram quase-morada. Um deles é o apartamento da Márcia, namorada de um grande amigo da minha tia. O apartamento fica numa esquina da Avenida da República, perto da Câmara de Gaia, mas não vem ao caso. Lá, eu não habitei.

Habitei Pedroso. O mesmo amigo que foi meu companheiro de camping, e que me foi apresentado virtualmente por meio de uma querida amiga em comum uma semana antes da minha chegada a Portugal, me acolheu em sua casa.

(...)

Na verdade a casa é de outra pessoa, mas o lar é dele. Uma antiga quinta em transformação, cercada por um milharal (que já deixou de ser), com anseios de abrigar investigações artísticas. Pedroso foi, até semana passada, quando me mudei para onde chamo de “minha casa”, a pedra onde me assentei por algumas semanas. De lá, transitei quase que diariamente na linha do autocarro 109 Mosteiro, onde subia na segunda paragem e descia na penúltima, o que me fez compreender melhor o contexto de Vila Nova de Gaia.

(...)

Passada a fila do SEF, onde, por pior que seja, ocupo um lugar de quem carrega uma pedra leve, tendo passaporte com visto de permanência temporária (para fins de estudos), que me demandou, ainda no Brasil, comprovante de subsistência, comprovante de assistência médica, comprovante de matrícula, comprovante de quitação de propina, comprovante de morada temporária, duas fotos 3x4, uma taxa longe de irrisória, e, por sorte, saiu ainda antes da minha data de partida e com agendamento feito ao Serviço de Estrangeiros e Fronteiras, onde levo junto ao NIF, comprovante de subsistência, conta aberta em banco, comprovante de assistência

médica, comprovante de matrícula, comprovantes de quitação de propinas, comprovante de morada, que por sua vez se fez necessário calção, primeira renda, uma renda extra (na ausência de um fiador português), passaporte, NIF, comprovante de subsistência, conta aberta em banco, comprovante de declaração de Imposto de Renda, ... posso ficar descansada (até o ano que vem). (Excerto de texto da autora, 2019)

O texto foi levado ao percorrer o calçamento da Avenida da República, em Vila Nova de Gaia. É explorada a matéria predominante nesse caminho, herdada pela colônia brasileira, onde é conhecida como ‘pedras portuguesas’. É trazida para a abordagem a expressão popular entre os brasileiros: “é preciso encontrar o caminho das pedras”, quando se busca orientações para alcançar um fim, assimilando que, para estar do lado de cá do Atlântico, desprovida de passaporte europeu, é necessário que se atenda a um conjunto de critérios – que calham na comprovação de ocupação e meios de subsistência.

Ainda relacionando a matéria onde pisamos à construção de um lugar de reconhecimento, posso dizer que trago minha pedra para a construção desse território. O peso da pedra que cada um carrega é variável. O simples ato de ser registrada ao carregar a própria pedra – de tamanha leveza, dados os privilégios de ser migrante com condições facilitadas – , por pessoas locais e desconhecidas, a partir da fotografia instantânea, fecha o primeiro ciclo de reconhecimento numa outra comunidade. Assim, a troca relacional se faz necessária e, por intermédio de um artefato, que tem por princípio – tecnológico – a documentação física instantânea, o registro é realizado.

ROUTES, ROOTS, RITES, RIGHTS³

Da noção de que cada pessoa dispõe de uma narrativa própria, um conjunto único de vivências e referências, surge a questão sobre a memória carregada na bagagem dos seres migrantes e de que formas esse fator, que está interligado às peculiaridades culturais de cada um, transita nesse ‘novo mundo’⁴, como se misturam e qual a necessidade que possuímos de identificá-las no espaço comum, ao mesmo tempo que, na condição migrante, muitos de nós olhamos para a terra que deixamos com o desejo de regresso. Isso não é de hoje.

Essa inquietação, aliada a uma vasta gama de ferramentas tecnológicas disponíveis na atualidade e que facilitam a busca por antepassados que ficaram em outras localidades, tem despertado interesse investigativo e projetual em muitos teóricos e artistas. A própria Marianne Hirsch, em parceria com o professor de história, boliviano, Leo Spitzer, descreve, em ensaio lançado no livro *Rites of Return - Diaspora poetics and the politics of memory*, sobre sua experiência na participação de um grupo de troca de e-mails junto a outros descendentes de emigrados da comunidade judaica de Czernowitz, assim como a escritora. Intitulado *Czernowitz-L*, a rede permite que os participantes troquem dados e documentos acerca da cidade, que, segundo suas próprias palavras, “não pode mais ser encontrada num atlas contemporâneo. Ainda assim, Czernowitz, como lugar e ideia, permanece vivo na memória e imaginação dos poucos judeus emigrados e seus descendentes” (Hirsch e Spitzer, 2011: 60)⁵.

O intuito em rememorar histórias e lugares vividos por antepassados, nesse exemplo, se reflete num movimento colaborativo entre pessoas que compartilham da construção de uma pós-memória vinculada a aquele lugar. A possibilidade de fácil troca de informações acerca de memórias que se convergem para um mesmo lugar, parece proporcionar meios mais fáceis de visita aos territórios do passado (física e metaforicamente) pelas comunidades contemporâneas.

Na esfera das trocas relacionais familiares, num movimento de busca por raízes ancestrais, abordada pelo meio das artes visuais, o artista brasileiro, mas com traços libaneses, Gui Mohallem, no ano de 2012 apresenta seu trabalho *Tcharafna*, no qual, impulsionado por um poema lido pelo seu pai antes de migrar para o Brasil, indagado pelas questões acerca da

³ Reverencia-se o livro *Rites of return: diaspora poetics and the politics of memory*, (2011) editado pelas autoras Marianne Hirsch e Nancy K. Miller;

⁴ Aqui se faz referência ao “novo mundo” do ponto de vista do migrante, não do ponto de vista eurocêntrico;

⁵ A reunião, que posteriormente veio a ser realizada pessoalmente no local de interesse comum, foi desdobrada para página na web disponível em: <http://czernowitz.ehpes.com/>

partida de seu núcleo territorial e cultural, faz uma viagem de imersão familiar ao Líbano. Em seu processo, fica evidente a forma que, além de ser tocado intimamente, promove a interação familiar e não surpreende quando conta que, após ter retomado contato com os parentes no Líbano, espontaneamente, ativou um interesse recíproco de trocas num núcleo familiar marcado por fluxos migratórios. Sua experiência é narrada na exposição de fotografias, vídeos, escultura e transposto em livro. A estética adotada, segundo o próprio Mohallem⁶, muito bem pensada e manipulada para comunicar uma expressão própria, parece não carregar vaidades nem refinamentos nos acabamentos e enquadramentos formais. As imagens transmitem um tom de espontaneidade e parecem mostrar, de forma fiel, informações levantadas numa jornada de busca relacional. O que torna o artista autor de uma narrativa é o seu domínio por expor (e a forma como o faz) ou deixar de expor certas informações, mesmo que, nesse caso, notada a quase total falta de projeção do que será retratado.



Fig.5. Gui Mohallem - *Tcharafna*, 2012. Líbano, Brasil. Frame de filme. 5'22".⁷

O filme da realizadora brasileira, imigrante na França, Sandra Kogut, *Um Passaporte Húngaro*, lançado em 2001, documenta sua busca por conseguir o título de cidadania húngara por via da nacionalidade dos seus avós, judeus emigrados para o Brasil durante a II Guerra Mundial. No processo de levantar documentação, desdobra sua narrativa em vídeo nas trocas

⁶ Entrevista informal realizado via chamada de vídeo com o artista, Gui Mohallem, em 07 de janeiro de 2020;

⁷ Retirado de: <https://www.guimohallem.com/tcharafna> Em: 19/05/20.

com parentes que permaneceram na Hungria e com sua avó, que abdicou da sua nacionalidade para fazer refúgio no Brasil na década de 40.

Num diálogo entre mulheres migrantes de diferentes gerações, ligadas por um intermédio familiar, vê-se que os impulsos de partida e retorno parecem precisar desse intervalo de tempo, que leva mais de uma geração, para acontecer. A partida traumática da avó da realizadora parece ter sido ‘diluída’ pelo seu desejo de compreender sua ancestralidade, de se ‘re-enraizar’ naquele lugar.



Fig.6. Sandra Kogut - *Um Passaporte Húngaro*, 2001. França, Bélgica, Brasil, Hungria. Frame de filme 71'.⁸

A autora brasileira, psicanalista, curadora, crítica de arte e professora-fundadora do Núcleo de Estudos da Subjetividade da PUC-SP, Suely Rolnik, intitula *ARQUIVO-mania* a reflexão acerca do crescente movimento, entre o fim dos anos 90 e início dos anos 2000, de artistas que recorrem à documentações de eventos passados para contestar e até contextualizar situações no presente. De um recorte dessas práticas, percebe que o teor político não parte de um ato de militância, mas de uma reação, evidente nas narrativas poéticas, que denuncia um momento de repressão. Rolnik nota a delicadeza em trazer à tona situações de traumas levantadas num recorte documental e alinha-se na ideia de que requer tempo, às vezes duas ou três gerações, para que essas questões sejam revisitadas (Rolnik, 2011: 130-132).

⁸ Retirado de: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-52238/fotos/detalhe/?cmediafile=19962223> Em: 06/01/21

Na referência de prática artística trazida, encontra-se também na esfera relacional um espaço de reivindicação da realizadora. Ainda que evidenciada a importância que tem para Sandra Kogut conseguir a documentação de cidadania húngara, é observado também como que seus familiares, naquela localidade, reagem à situação. Percebe-se um tom de cobrança por afetividade. Não basta, para eles, que ela atenda às demandas burocráticas, mas que conheça e crie afetividade pela cultura local. Descobrir-se parte de outra comunidade requer aceitação em diversos âmbitos.

Do trabalho *Por Um Fio*, de 1976, da artista multidisciplinar, Anna Maria Maiolino, nascida na Itália, migrada para a Venezuela ainda na infância e, após formar-se em Belas Artes, chegada ao Brasil, reverencia-se a forma simples como retrata a grandeza das conexões hereditárias. O retrato faz parte da série *Fotopoemação*, na qual se debruça na poesia para o desdobramento fotográfico.



Fig. 7. Anna Maria Maiolino – *Por Um Fio*, série *Fotopoemação*, 1976. Brasil. Fotografia de Regina Vater.⁹

A artista se posiciona entre duas gerações, a imediatamente anterior à dela e a imediatamente posterior à dela. Por um fio de macarrão preso à sua boca, liga-se à sua mãe, de origem equatoriana ao seu lado direito, e sua filha, ao seu lado esquerdo. A força da

⁹ Retirado de: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/radical-women-united-by-a-thread/> Em: 24/05/21

imagem não reside na manipulação da fotografia, nem sequer na elaboração de uma cena complexa, pelo contrário, o objeto que conduz o significado – o fio - intervém de forma sutil. Interpreta-se a força da imagem nos simbolismos de alguns gestos, a posição em que a artista se encontra e o protagonismo da boca, fazendo referência à herança da linguagem e à sua ancestralidade, mas também à ideia de perpetuação do feminino, de futuro, de continuação da memória, ou um indício de construção da pós-memória.

Maiolino cria um conceito artístico próprio para o seu trabalho, que são interpretações de poesias escritas, mas são também performances e, por fim, fotografias e vídeos. *Fotopoemação* denomina a técnica, ou o conjunto de técnicas, que surge na total liberdade da artista em criar, em contestar, em celebrar e expressar os reflexos de seu percurso íntimo, visto sua vasta experiência de mundo e seu olhar crítico, marcado no conjunto da sua obra, com as questões sociais de fronteiras, de gênero, dos afetos.

Em análise da investigação da pesquisadora e realizadora carioca, Bárbara Bergamaschi, acerca da obra *Fotopoemação*, percebe-se a grandiosidade das rotas percorridas pela artista, Anna Maria Maiolino, refletidas nas suas expressões. Pelo fato de ser mulher migrante, enraizada em território brasileiro, desdobra na narrativa do seu trabalho as questões de reconhecimento e de pertencimento no lugar.

Anna Maria se insere na cultura brasileira assumindo-se agente ativo, se posicionando politicamente na esfera da produção artística. Sofre com a opressão do período de ditadura militar, entre os anos de 1964 a 1985, no Brasil e por alguns anos desse período, passa a morar em Nova Iorque, onde percebe-se mais uma vez imigrante, dessa vez, não apenas europeia, mas imigrante latino-americana e lida com a carência desse reconhecimento por parte dos demais artistas latino-americanos, na maioria homens, em situação similar à sua. O fator linguístico é um forte indício identitário que a acompanha, se molda na sua trajetória migrante e é elemento para o qual recorre também na *Fotopoemação, Por Um Fio*.

A carga de autodescoberta e autobiográfica do seu trabalho é de tamanha notoriedade e, na construção de uma narrativa íntima onde recorre-se à memória familiar com episódios de atos migratórios, torna-se referência no que diz respeito ao olhar ativo para a percepção dos espaços onde ocupa, o que sua voz e seu corpo representam e em que esferas sócio-políticas está inserida.

De longe, terra à vista: ensaio de busca por raízes



Fig.8. Carolina Drahomiro - *Caderno de viagem: Açores*, 2020. Vídeo-livro, 5'36". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nkmR72iY2Co&feature=youtu.be>

Partindo da busca pelas raízes familiares açorianas, o caderno de viagem carrega o levantamento de uma vivência, realizada no período de 5 dias, nos quais, além do lugar físico - a Ilha de São Miguel -, foram estabelecidas relações interpessoais entre familiares ligados por gerações anteriores, mas que até então não tinham contato. A documentação, que se inicia com memórias vividas por outras pessoas, mas termina espontaneamente com o nascimento de novos laços e a oportunidade de criação de novas histórias, mostra meios de abordagem e estrutura um levantamento de um lugar também afetivo.

O interesse acerca da memória faz ligação direta com o campo de pesquisa da primacielense que se fez mais presente no processo, doutora em genética humana e, curiosamente, com estudos desenvolvidos na investigação do cromossomo Y do povo açoriano, onde desvenda a carga genética herdada de tantos povos que ali passaram.

Outra situação curiosa de entrelace de histórias que cruzam o Atlântico se situa na memória da 'casa da Caloura', propriedade comum da família até a geração do meu bisavô. A casa caiu em herança do migrante e, após sua morte, foi vendida pelos filhos brasileiros que, sem perspectiva de ir a terra micelense, não tiveram o cuidado em consultar os familiares que lá ficaram e que já não tinham contato. O ato deliberado dos filhos do migrante, segundo o que se fez transparecer entre os familiares açorianos, transita na esfera da abdicação por

relações e pela memória. Assim, pode-se aproximar do fato com o intuito de compreender a tarefa da manutenção do patrimônio, da memória material e percebe-se, nessa situação vivida, a memória material como ativadora de desejos: desejo de captar situações vividas por gerações anteriores, desejo de apropriação de elementos identitários. Da constatação de que estes desejos permeiam tanto o imaginário dos descendentes açorianos, quanto minha própria busca, e de que se fez necessário o afastamento geracional para que o assunto fosse trazido à tona, reforça-se a colocação da teórica, Suely Rolnik.



Fig.9. Carolina Drahomiro – *Casa da Caloura*, Ano desconhecido. Fotografia de acervo familiar.

A vivência num local habitado por antepassados desperta a percepção dos limites entre os fatos e materialidades vividas pelas gerações anteriores, geradores de pós-memória, e as novas experiências que resultam na construção de outras – novas – memórias.

A casa onde habitaram é tomada como símbolo desse limite. Nem que fosse possível adentrar esse espaço físico, seria possível acessar, com detalhes, a memória do que ali se passou e assim, novas percepções espaciais, sobre esse mesmo território, começam a ser erguidas. O que se nota é que, nessa busca, tais percepções dizem respeito mais à realidade pessoal no processo de conexão com os antepassados do que sobre os antepassados em si. Se tratando de uma condição de deslocamento do território, carregando consigo as próprias referências íntimas trazidas de outro lugar, vê-se no exótico o reflexo dessas percepções.

Perceber neste elemento, que carrega uma forte simbologia familiar e aparece tão marcante na documentação de inventário, um ativador para o olhar e possibilidade de intervenção artística, torna mais uma vez relevante a análise de Rolnik, quando diz que as “políticas do inventário” são geridas pelo teor poético, não pelo perfil técnico de catalogação (Rolnik, 2011:129). Incorporando para a causa íntima, a poética da memória inventariada

surge na sensação de abdicação do que ficou do outro lado do Atlântico, já que não há mais volta.



Fig.10. Carolina Drahomiro - *Abdicação*, 2020. Foto-montagem digital.



Fig.11. Carolina Drahomiro – *O que minha avó via, eu já não vejo*. 2019. Fotografia digital e acervo de família.

A impossibilidade em acessar espaços físicos, nessa experiência, parece uma pertinente analogia à impossibilidade de acessar fatos ocorridos. Me pego observando, por entre os espaços do portão fechado do cemitério de Água de Pau, na Ilha de São Miguel, a lápide onde teriam chorado a morte do meu bisavô, se não fosse seu desejo de navegar, ser nômade. O ponto de encontro entre gerações tão distantes denuncia o apego à terra, mas me parece que a herança do lugar só existe no sedentarismo, portanto, desde a sua geração, meus antepassados não têm direito a esse terreno.

Faço parte dessa linhagem de um organismo que se desagregou daquele território. Não conheci quem passou por ali, mas, num ato relacional, interpreto a memória da família que lá ficou, dou, segundo o pensamento de Hirsch, vez à pós-memória, que se aproxima da memória na força afetiva e no efeito psíquico (Marianne Hirsch, 2012: 31). Segundo a autora, “‘pós’ traz uma difícil conciliação entre continuidade e ruptura. Trata-se de uma estrutura inter e trans-geracional de retorno do conhecimento traumático e experiência incorporada”¹⁰ (Marianne Hirsch, 2012: 6).

Ciente de que problematizar a memória de um passado familiar, mesmo com rupturas, não está necessariamente associado a um trauma, mas revela a curta trajetória conhecida, no sentido do passado, de um segmento da própria ancestralidade, procuro observar de onde parte o impulso pelo olhar artístico sobre tais questionamentos.

¹⁰ Tradução livre.

Dessa forma, reforça-se a necessidade do reconhecimento do lugar de fala, que implica em perceber onde, em cada situação, tenho propriedade para argumentar e me auto-afirmar num percurso íntimo. Percebo que deslocar-se na territorialidade significa deslocar-se também no contexto social e assim, a ideia de integração a uma nova comunidade. É notado que quando se deixa o lugar de origem, onde naturalmente se constrói uma rede social e se tem domínio do ambiente físico – o que nos dá noção de pertencimento -, aliada à necessária reeducação financeira, sobretudo quando se migra da América Latina para a Europa, passamos a falar de um local com diferentes *status* sociais.

A passagem pela Ilha de São Miguel tornou-se ato crucial para o despertar das percepções acerca da transitoriedade do ser numa escala de tempo alargada. Nesta experiência, realizada num primeiro ato de deslocamento a fim de investigar uma memória herdada, os movimentos naturais que saltam aos olhos no território açoriano lembram que a ligação do ser com o território vai além da aceitação institucional e social, mas depende também das experiências sensoriais num ato relacional com o lugar, estas, ancoram-se muito firmemente na memória do viajante.



Fig.12. Carolina Drahomiro - *Três trípticos: Flutuação, Breu e Retorno*, 2019. Fotografia digital.

América: ensaio sobre as margens



Fig.13. Carolina Drahomiro - *América: Desenho de instrução*, Porto, 2020. Caneta sobre papel de infusor de ervas.



Fig.14. Carolina Drahomiro - *América*, Porto, 2020. Fotoperformance – Foto: Leticia Poyares.

Findando o primeiro ato relacional, recorro às práticas performativas a fim de ensaiar a própria posição em termos espaciais. Percebo meu próprio corpo como uma espécie de “binóculo”. Quando estou no Brasil, aponto para Portugal, quando estou no Porto, aponto para a Ilha de São Miguel, quando estou na Ilha de São Miguel, aponto para o Brasil e assim percebo que, além do meu caso isolado, muitos outros, nesse mesmo recorte espacial e

temporal, estão sempre a apontar para outros lugares, formando uma malha invisível de trajetos sobre o globo. Uma malha que não tem fronteiras nem sequer é preciso permissão de acesso.

A artista polonês-norte-americana, Monika Weiss, traz à tona a ideia de lamentação fundamentada na relação entre história e memória, utilizando-se das expressões corporais como veículo. Também levantando o fenômeno da pós-memória em sua escrita, coloca a seguinte frase: “A consciência de nossa marginalidade se eleva ao reino do significado através de nosso breve encontro com a memória e a história.” (Monika Weiss, 2017: 18). A palavra ‘marginalidade’ surge se equiparando a um *status* social. O que, então, significa estar ‘às margens’?

Me coloco, literalmente, às margens, indicando uma rota possibilitada pelas águas. Assim, habitando atualmente a cidade do Porto, vejo no rio Douro uma conexão de todos esses ‘territórios’ para onde aponto. Na imagem, carregada de elementos simbólicos da cidade, denuncio meu estado de deslocamento.

Assim, ainda que com privilégios assegurados, entendo o movimento migratório como uma caminhada no sentido da margem, compartilhando da ideia de margem descrita pela autora, professora, teórica feminista, artista e ativista social afro-norte-americana, bell hooks¹¹, que defende estes lugares não como espaços apenas de privação, mas pelo contrário, como locais de possibilidades “radicais”, de resistência e de produção cultural contra-hegemônica (hooks, 1989: 206).

Suely Rolnik levanta a relevância política do simples gesto corporal num contexto temporal específico:

As intervenções artísticas que afirmam o poder político que lhes é intrínseco se fazem a partir do modo como as forças do presente habitam o corpo do artista e convocam sua potência de invenção. Neste caso, o rigor formal da obra em sua performatividade é mais essencial e sutil do que nunca, pois ele é indissociável de seu rigor enquanto atualização das sensações que tensionam e obrigam a pensar (Rolnik. 2010: 132).

Trazendo para a experiência íntima da pós-memória, volto aos anseios do meu bisavô, que em busca de outras oportunidades, cruzou o Atlântico no sentido para o Brasil. Agora, impulsionada por configurações políticas, represento uma nova geração do ‘retorno’ nesse núcleo familiar. Assim, no desenho de instrução *América*, o gesto de apontar surge a partir do

¹¹ bell hooks é o pseudônimo da escritora, em homenagem à sua bisavó materna, escrito com iniciais minúsculas com o intuito de direcionar a atenção para suas ideias – que giram muito em torno das questões particulares da comunidade feminina negra – não apenas para sua identidade.

ato do ancestral, mas logo percebo a identificação do mesmo ato no meu próprio estado migrante.

Remetendo à fala do professor Paulo Luis Almeida, quando levanta a descoberta de neurônios-espelhos no cérebro, que são a “base da nossa capacidade de incorporar uma experiência” a partir do desenho e que “os gestos são um processo pelo qual a experiência de uma ação, seus objetivos e motivações, podem ser compartilhados, mas também processados separadamente, em outras mídias” (Paulo Luis Almeida, 2012: 6,7), parto para a reflexão de que o *deictic gesture* (gesto de apontar) em questão parece representar um impulso transferido num longo intervalo de tempo, pois mesmo que o desenho de instrução tenha surgido de uma reflexão própria, foi idealizado a partir da experiência de um antepassado.

Ainda refletindo a vivência na Ilha de São Miguel, é questionado o impulso voluntário das diásporas açorianas para as terras americanas em diversos momentos. O título de ‘sonho americano’ eleva a falsa ideia da ‘terra livre’, ainda sustentada pelo atual neoliberalismo crescente nesses territórios, na busca por uma vida melhor. Mas o que é ter liberdade? Ela é para todos? Para construir a ideia de liberdade, aqui, convém problematizar as fronteiras estabelecidas pelo ‘homem’, visto que essas demarcações e disputas por territórios, que se perduram até os dias atuais, marcam as grandes tragédias humanas, que se reflete no próprio espaço físico e nas formações sociais tão desiguais.



Fig.15. Carolina Drahomiro - *Travessia: Ensaio de contramonumento íntimo*, 2020. Fotografia digital: Bordado em fronhas de algodão.

Recorrendo aos sonhos nesse estado de deslocamento, volto à ideia de “sonho americano” buscando ressignificá-lo. Percebo também a democratização nos deslocamentos possibilitada pelo ato de sonhar, e assim, surge a ideia de que enquanto durmo, posso estar transitando. O objeto travesseiro, que na etimologia de seu nome faz referência à travessia, é adotado na construção do sinalizador para os sonhos, um indicador da liberdade em atravessar para outros territórios desejados, nesse caso, o lugar de origem.

Perceber o sonho como um meio de conexão com o lugar, estreita laços com a percepção do sonho dos Yanomami, povos de comunidades indígenas, guardiões da Floresta Amazônica, espalhados entre Brasil e Venezuela. Segundo o líder indígena Yanomami, David Kopenawa, o sonho, que em sua tradição é induzido pela ingestão de extratos vegetais, é um agente de aproximação com os outros seres da natureza e com o meio. O sonho, desse ponto de vista, reflete os valores de quem o sonha¹². Desse modo, o sonho é um dispositivo capaz de abstrair qualquer sobreposição de valores determinados pelo poder hegemônico e permanece um meio de livre trânsito.

¹² Aqui se faz referência ao vídeo disponibilizado online pelo Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense “Teko Porã | Excertos conferência Davi Kopenawa - Sonho Yanomami” Disponível em: <https://youtu.be/23NGT5Bgiak>



Fig.16. Carolina Drahomiro - *América: Desenho de instrução*, Pernambuco, 2021. Caneta sobre papel de infusor de ervas.



Fig.17. Carolina Drahomiro - *América*, Pernambuco, 2021. Fotoperformance – Foto: Danilo Galvão.

AS FRONTEIRAS SÃO COISAS DO HOMEM

A artista visual Tanja Ostojic, nasceu na Iugoslávia, um país que, como Hirsch descreve, não pode ser encontrado num atlas contemporâneo, mas diz carregar a memória desse lugar, onde já não habita mais. Pela sua experiência íntima, surge seu interesse pelas questões migratórias. Mostra recorrente produção a partir da abordagem de conexões etnográficas e mexe nos tabus acerca das normativas eurocêntricas.

Se expandindo para o campo das trocas relacionais a nível global, o trabalho *Lexicon Tanja Ostojic Map* é proposto pela artista como um projeto multidisciplinar. Parte do relato de que na pesquisa de sua tia, jornalista, acerca das raízes do nome de família, Ostojic, percebe que o mesmo só aparece relacionado a um antigo rei da Bósnia e que nenhuma mulher era mencionada em antigos documentos. A partir daí, recorre às redes sociais com intuito de realizar um levantamento atual e enumera 30 mulheres, encontradas ao redor do mundo, com mesmo nome e sobrenome: Tanja Ostojic. O projeto é posto em prática a partir de workshops em parceria com a *Universität der Künste Berlin* ao longo de 7 anos (realizado entre 2011 e 2017), com a atuação dessas mulheres migrantes, tentando transpor, na criação de cartografias, algumas situações que tiveram que se submeter nesse contexto, levantando questões como “guerra e transição política na Iugoslávia, gênero, discriminação no trabalho, ou como suas vidas são afetadas pelo atual sistema capitalista” (Popescu, 2013).

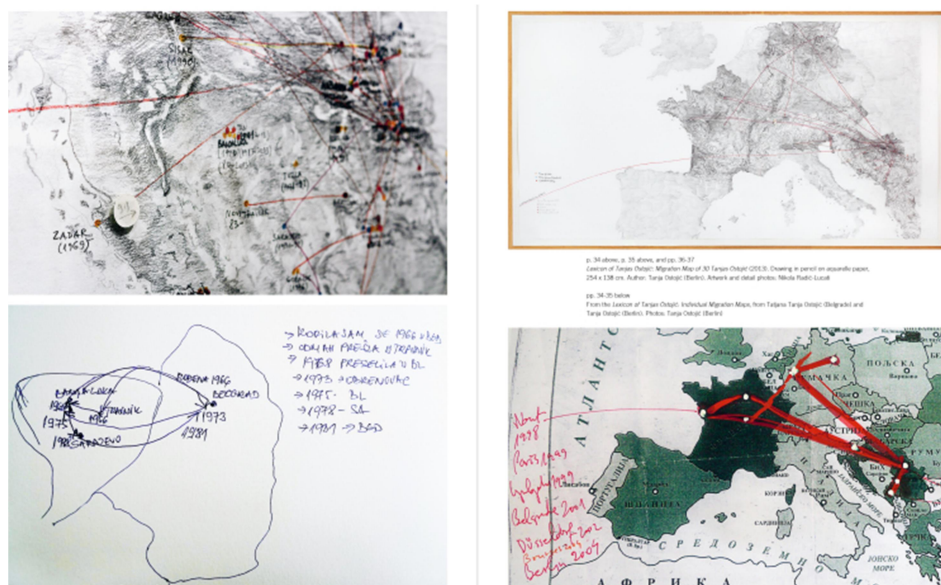


Fig.18. Tanja Ostojic - *Lexicon Tanja Ostojic Map*, 2011-2017.¹³

¹³ Retirado de: <https://tanjaostojicshop.wordpress.com/> Em: 22/02/21.



Fig.19. Tanja Ostojic - *Lexicon Tanja Ostojic Map*, 2011-2017.¹⁴

Analisa-se que, nesta experiência, a artista determina de uma forma simbólica – a partir do seu próprio nome – critérios para o encontro das outras agentes relacionais, relações estas ativadas na criação artística. O teor autobiográfico está ligado à noção de lugar de fala e, mesmo que não haja apelo para essa questão em particular, o fato de que todas as outras mulheres se conectam nessa rede por esse elemento simbólico, essa identidade, faz com que sejam percebidas como um coletivo.

Num trabalho anterior, ainda mais radical, Tanja traz à tona as questões de gênero e fronteiras muito latentes num sistema, quase mercadológico, de conquista de um passaporte europeu. Em *Looking For a Husband With EU Passport*, iniciado no ano 2000, a artista coloca seu corpo num anúncio, sobre o qual reflete reproduzir uma imagem mais associada às fotografias de campo de concentração do que de casamento¹⁵, onde diz procurar um marido com passaporte europeu. Meio a centenas de mensagens trocadas, a artista encontra seu futuro marido, de nacionalidade alemã. Em compromisso com o fim artístico, torna público o encontro com o parceiro, reconhecendo ali um ato performativo e encenando-o no ambiente museológico. Decorrido de acordo, casam-se em Belgrado e mudam-se para a cidade de Dusseldorf, na Alemanha, onde inicia-se uma jornada burocrática de solicitação de visto.

¹⁴ Retirado de: <https://tanjaostojicshop.wordpress.com/> Em: 22/02/21;

¹⁵ Aqui faz-se referência à entrevista concedida ao Goethe-Institut disponível em: <https://youtu.be/hPYJqIZ47WQ>

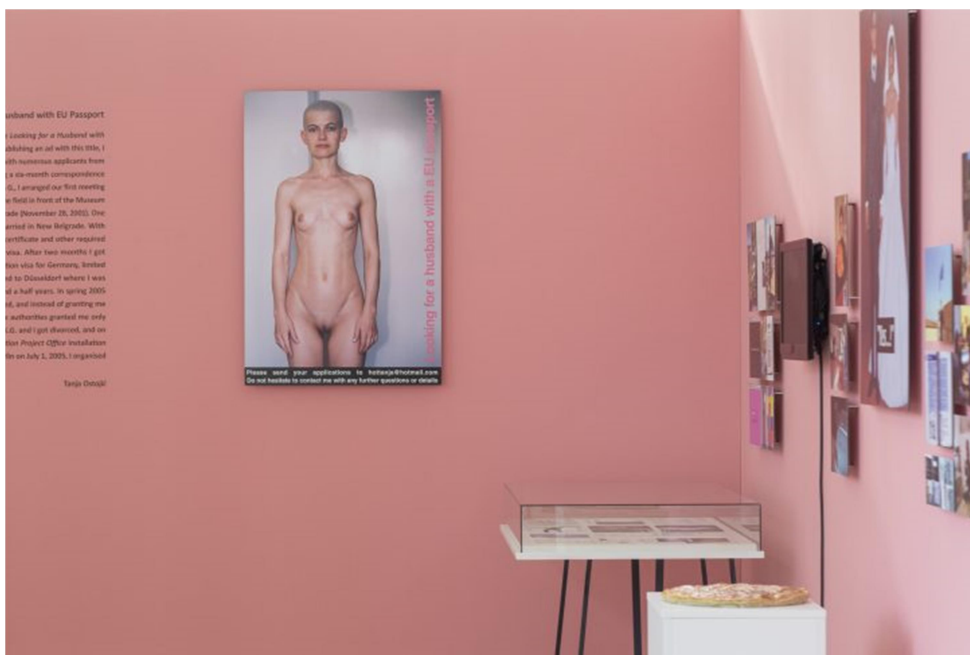


Fig.20. Tanja Ostojic – *Looking for a husband with EU passport*, 2000-2005.¹⁶

Passados cinco anos do início do projeto e, conquistado subsequentes vistos temporários por via do casamento, a artista decide por finalizar o vínculo institucional com seu então ‘marido’ e faz do ato do divórcio uma performance nos moldes de uma festa, também ocorrida em ambiente museológico e intitulada *The divorce party*, em 2005.

Ao cruzar a performance com a vida íntima, Ostojic denuncia uma realidade latente. O enquadramento do ato no meio artístico, tendo uma narrativa construída a partir dos arquivos de anos de atuação – que cruza os campos burocrático, cultural e afetivo – para fim expositivo, torna a situação absurda, pois desloca uma realidade ‘coberta debaixo de panos’ para o ambiente da contemplação.

A artista descreve o projeto, como uma construção multimídia, passando pela arte participativa, com as iniciais interações virtuais, pela performance, apontando o campo legislativo também como um eixo midiático. Assim, pretende desafiar as políticas de migração da União Europeia¹⁷.

¹⁶ Retirado de: <https://nova.rs/zena/lifestyle/tanja-ostojic-umetnica-oglas-muz-pasos-evropska-unija/> Em: 10/05/21.

¹⁷ Aqui faz-se referência à entrevista concedida ao Goethe-Institut disponível em: <https://youtu.be/hPYJqIZ47WQ>



Fig.21. Tanja Ostojic – *Looking for a husband with EU passport, 2000-2005.*¹⁸

¹⁸ Retirado de: <https://nova.rs/zena/lifestyle/tanja-ostojic-umetnica-oglas-muz-pasos-evropska-unija/>
Em: 10/05/21

Outros caminhos das pedras: ensaio sobre o coletivo



Fig.22. Carolina Drahomiro - *Outros caminhos das pedras*, 2020-.... Vídeo, 9'. Contribuição técnica: Luis Signorini, Participações: Jéssica Schussel, Silvia Roque, Gabriela Manfredini, Priscila Pacheco, Alexia Sera. Disponível em: https://youtu.be/F-SvQz_TZjc

Encorajada pela consciência de que, assim como eu, muitas outras mulheres deslocadas de suas terras de origem permeiam o espaço coletivo com suas histórias íntimas, além da percepção da contestação de parte da população local acerca do ser migrante, procuro fundamentar esse projeto na força de trabalho dessas pessoas.

Segundo relatório da ONU de 2019¹⁹, na Europa, 51% da população migrante é composta por mulheres e, mais especificamente, em Portugal, nesse mesmo ano, 53,6% tinha esse mesmo perfil. 3/4 da população migrante está na faixa de idade denominada como 'produtiva' (dos 20 aos 64 anos de idade). Concluo que, divergindo das demonstrações de xenofobia galgadas no medo da população migrante sobrecarregar o Estado, essa comunidade (ou comunidades) tem muito a oferecer.

A partir desta análise, proponho-me a registrar as atividades de mulheres 'em trânsito' que cruzam o meu caminho de forma mais aproximada. A ideia é transformar em vídeo cada encontro íntimo, tratando como uma camada que, somada às outras que venham a ser registradas posteriormente (e mantendo a prática sem uma data de finalização

¹⁹ Veja-se em:

<https://www.un.org/en/development/desa/population/migration/data/estimates2/estimatesmaps.asp?2t2>

predeterminada), possa construir uma expressão que transite entre o senso de comunidade e a representação da força de trabalho: as mãos.

Em complementação à representação em vídeo, proponha a construção de um mapa, onde as rotas de cada mulher, apontadas por elas próprias, sejam representadas de forma a tornar menos importante os territórios onde aportam, mas enfatizando os caminhos, como memórias construídas nesse espaço-tempo. O rito se dá ao sobrepor a folha de papel vegetal a um antigo mapa, achado num atlas de segunda mão numa loja de usados em Portugal, intitulado *As grandes explorações*, no qual, as rotas dos descobridores dos novos mundos – segundo o ponto de vista eurocêntrico – estão representadas com diferentes tipos de traços e cores que datam as viagens e nomeiam os navegadores (exploradores). As participantes são convidadas a traçarem suas próprias rotas, indicando também nome e data de seu movimento de descoberta íntimo, assim, sabemos que essas mulheres podiam estar unindo forças num mesmo “território” no mesmo período. Por fim, o mapa tradicional é tratado como objeto dispensável. A leitura desses ‘territórios’, como impostos, não se faz necessária.

Nota-se, na abordagem íntima de cada mulher, o despertar da atenção para sua própria construção. São postas à mesa questões como os impulsos que as levaram a determinados movimentos, fortemente galgados pela busca por conhecimento, expansão profissional e autonomia familiar. A partir dessa percepção, levanta-se a colocação das autoras Nancy K. Miller e Marianne Hirsch na introdução de seu livro *Diaspora poetics and the politics of memory*, “como feministas, estamos comprometidas em desafiar a idealização de casa”²⁰ (Hirsch e Miller, 2011: 4).

²⁰ Tradução livre.

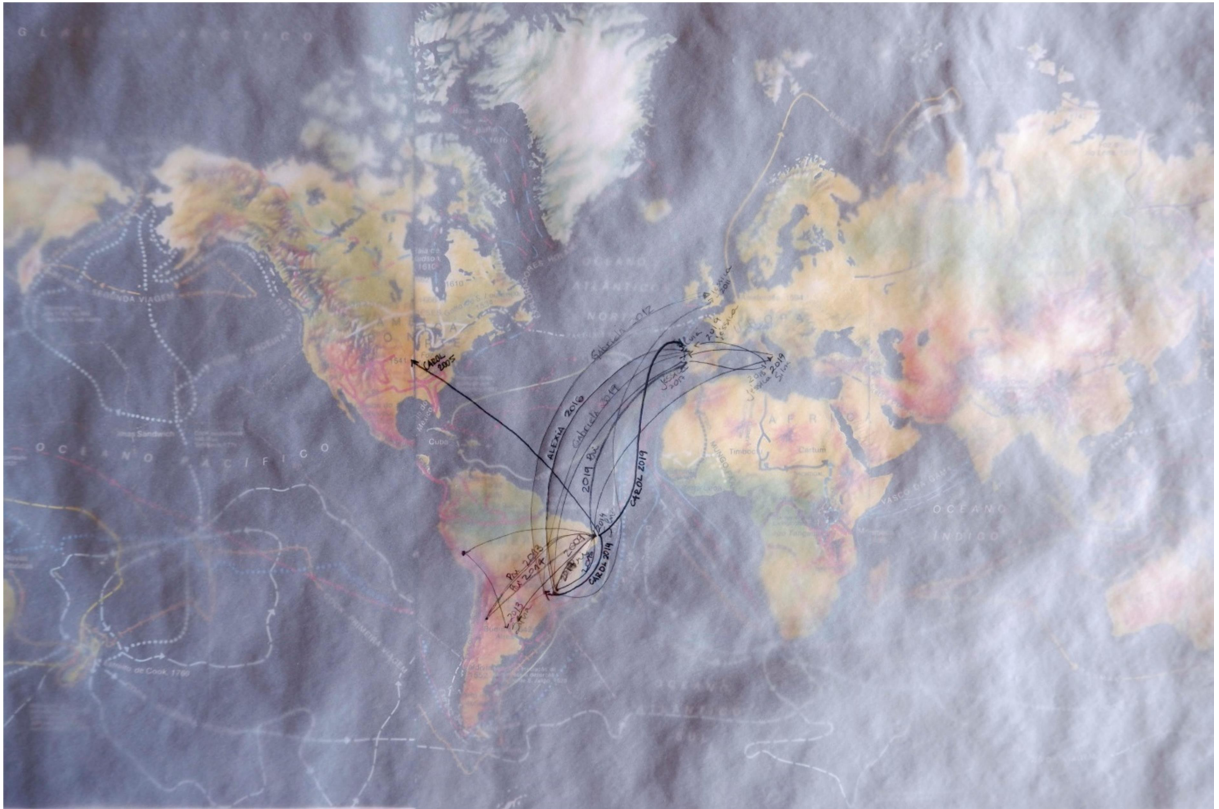


Fig.23 e 24. Carolina Drahomiro - *Outros caminhos das pedras: Mapa das descobridoras*, 2020-.... Grafite sobre papel vegetal/ sobre mapa antigo. Participações: Jéssica Schussel, Silvia Roque, Gabriela Manfredini, Priscila Pacheco, Alexia Sera, Carolina Drahomiro.

CONTRA-NARRATIVAS

James E. Young, professor e diretor fundador do *Institute for Holocaust, Genocide, and Memory Studies*, questiona como é possível o Estado assumir seus crimes contra outras nações e que formas possíveis de memoriais existem, pretendendo registrar episódios que não devem ser esquecidos, nem tampouco serem novamente postos em prática (Young, 1992: 270). Assim, levanta a oportunidade do reconhecimento, por meio de expressões artísticas públicas, de atos que levaram ao genocídio de populações, como os povos originários das Américas, e da escravização de povos africanos.

Atentamente à escala urbana e à identidade, pautada na memória de vivências coletivas, o contramonumento se mostra pertinente reivindicação de representatividade no espaço público. De forma material, mas sugerindo pouca importância à estética volumétrica, na contramão dos tradicionais monumentos, tem como partida o argumento contestativo.

Jochen Gerz e Esther Shalev-Gerz são autores de uma das obras mais marcantes em contramonumento. Intitulada *Monument Against Fascism*, concebida em 1986, convocam moradores de Hamburgo, na Alemanha, a registrarem seus nomes, como forma de permanecerem vigilantes contra o fascismo, numa torre de 12 metros de altura. Conforme as superfícies do monumento vão sendo preenchidas, a torre se movimenta no ato de “se enterrar”. Por fim, desde o ano de 1993, já não se vê a grandiosidade esperada em um monumento, mas fica guardado, no ato em si, tido quase que como um ritual, a contestação de uma marca histórica, vivida no passado, naquele lugar.



Fig.25. Jochen Gerz e Esther Shalev-Gerz – *Monument Against Fascism*, 1986.²¹

²¹ Retirado de: <http://citiessquared.blogspot.com/2013/05/art-and-public-places-visible-and.html> Em: 01/12/20



Fig.26 e 27. Jochen Gerz e Esther Shalev-Gerz – *Monument Against Facism*, 1986.²²

Segundo o teórico e crítico literário brasileiro, Márcio Seligman-Silva, que também faz referência ao *Mouument Against Facism* em sua análise, mas levanta o título de ‘antimonumento’, diz ser “uma forma de lidar, pelo viés das artes, com a violência de Estado” (Silva, 2016: 1). Monumento, como é denominada a expressão artística que, quase sempre escrevendo a narrativa histórica de uma comunidade, está locada em espaço público, segundo o mesmo autor, “vem do latim *monere* que significa advertir, exortar, lembrar” (Silva, 2016: 2). Assim, é imprescindível a “matéria memória” na construção de tais expressões, que, em suas formas mais tradicionais, parecem disputar hierarquia conforme a nobreza dos materiais e a grandeza do pedestal sobre os quais estão instaladas. Aqui, levantando a perpetuação da

²² Retirado de: <https://www.shalev-gerz.net/portfolio/monument-against-facism/> Em: 24/05/21

memória traumática, “esse passado que não quer passar” (Silva, 2016: 2), que se pode dizer manifestado a partir da pós-memória, questiona-se: A serviço de quem, são construídas essas narrativas?

A professora e artista, que trás em sua produção em âmbito museológico referências das mais precárias condições migratórias da atualidade, Leila Danziger, reforça a ideia do não protagonismo da materialidade na vertente artística expressa na produção de Gerz, mas a de “pô-las (suas obras) em ação” (Danziger, 2010: 101), proporcionando a ativação do debate e fazendo da obra de arte, elemento gerador de narrativas alternativas às impostas pelos detentores de poder (talvez uma forma de retificá-las). Assim, a ‘não-monumentalidade’ se faz fortemente registrada na ‘consciência do lugar’.

Para exemplificar de forma ainda mais lúcida essa observação, traz-se a obra intitulada *2146 Steine* (em português, “2146 Pedras”), também com a colaboração do artista Jochen Gerz, que tem dimensão monumental, mas que não tem intensão de transformar o espaço público à elevada condição de contemplação e celebração. A obra, que carrega um forte caráter memorial e instigador de reflexão pela comunidade local a respeito da sua própria história, foi realizada entre 1990 e 1994, junto aos alunos da Academia de Artes da cidade de Saarbrücken. Discretamente, foram retiradas as pedras do calçamento da praça central, local simbólico por estar situado frente à antiga sede do quartel-general na época da II Guerra, nelas, foram gravados os nomes dos cemitérios judeus existentes no início da Alemanha nazista e reassentadas, de forma a esconder essas informações, ao calçamento. A intervenção só começou a fazer sentido quando a população teve conhecimento da sua existência e, apesar de não estar às vistas dos transeuntes, gerou grandes discussões. Esse é o seu contributo e, a partir daí, pode-se dizer que ali há um contramonumento. A praça que era chamada Praça do Castelo, passou a ser chamada da Praça do Monumento Invisível, mas a invisibilidade material não impossibilita a existência da obra na consciência da comunidade.



Fig.28 e 29. Jochen Gerz - *2146 Steine*, 1990-1994.²³

Essa possibilidade de narrativa não só vem encarar problemáticas que não foram encaradas nas relações entre os diferentes povos, como encara a forma que vigora a narrativa reproduzida até os dias atuais. Como a historiadora portuguesa, Maria Fátima Bonifácio reconhece, a forma de contar a história é, fatalmente, manipulada. Existe uma forte inclinação de apontarem, os historiadores (nesse caso, a própria monumentalidade da cidade), à uma moral (Bonifácio, 1999: 22). A moral aqui é explícita no mérito da conquista de outros territórios.

Voltando para os marcos históricos portugueses, os fluxos migratórios, desde a época das ‘grandes navegações’ até os dias atuais, se dão em diferentes contextos. Em contrapartida dos vários episódios, em diferentes períodos da história, de portugueses deixando o seu país, seja com cunho exploratório, seja como forma de fuga ou busca por oportunidades de “uma vida melhor”, hoje, os últimos levantamentos gritam a procura de Portugal como destino (em menos de vinte anos, registrou-se mais do que o dobro de cidadãos estrangeiros com

²³ Retirado de: <http://www.medienkunstnetz.de/works/2146-steine/images/4/> Em: 01/12/20

autorização de morada do que se registrava no ano 2000²⁴). Esses trânsitos são realizados por diversas comunidades e em contrastantes condições sociais. Sem levantar um único culpado pela trágica desigualdade social em termo mundial, que desencadeia conflituosos fluxos migratórios, podemos tratar desse assunto como um fenômeno, proveniente de milhares de anos de invasões, explorações e interesses de “grandes representantes do capital”, que causou traumas a comunidades e transformou suas culturas. Essas tensões, incontornavelmente, mexem nas identidades das sociedades.

Para o professor e investigador, João Pedro Regatão, que também traz o título de ‘antimonumento’, defende que tais expressões artísticas têm a função de “denunciar a hipocrisia da heroicidade, da ideologia e da estética”, trazer à tona a discussão acerca de fatores históricos e contrapor ao ilusório equilíbrio de uma sociedade, espelhado em seus monumentos que estão quase sempre a enaltecer heróis de batalhas e datas que celebram conflitos (Regatão, 2010: 82). Regatão defende ainda que a memória instigada pela obra, nesse contexto, é proporcionada independente da representação explícita de um evento, mas sua existência se expande e se fortalece na imaginação das pessoas, gerando senso crítico (Regatão, 2010: 86).

²⁴ Veja-se em: <https://www.publico.pt/2019/06/28/sociedade/noticia/ha-480-mil-imigrantes-viver-portugal-maior-numero-ha-registo-1878007>

2020: Um ano de derrubadas

Nos Estados Unidos da América estátuas de Cristóvão Colombo, líder italiano das primeiras explorações na América, são pixadas, decaptadas e até derrubadas. Na Bélgica, busto do antigo rei, Leopoldo II, responsável pelo tráfico e exploração humana de milhões de congoleses, é coberto por tinta vermelha. Em Lisboa, estátua que escancara o papel do Padre António Vieira na catequização de crianças indígenas na então colônia brasileira, vira alvo de pixo e amanhece com o dizer “descoloniza”. Na Inglaterra, a figura da Rainha Vitória e do antigo primeiro ministro britânico, Winston Churchill, também na República Checa, a estátua do presidente da então República sul-africana, Paul Kruger, na África do Sul, também sofrem intervenção de pixadores. Na Nova Zelândia, legalmente retirada a estátua do capitão John Fane Charles Hamilton.

A expressiva lista de intervenções nos monumentos em praças e vias públicas ao redor do mundo não termina aí. O ano de 2020 marca, para além de um grave quadro pandêmico, manifestações que carregam a bandeira do movimento “Black Lives Matter”, decorrentes de mais um assassinato de um homem negro, por parte da polícia norte americana. Nesse episódio da luta antirracista, os atos parecem contestar recortes históricos muito mais profundos e colocam sobre a mesa a herança colonizadora e as mazelas desses momentos históricos que reverberam até os dias atuais.

É notada a força das redes sociais na propagação do debate. O ambiente expandido das plataformas digitais, no contexto de distanciamento físico proporcionado pelas políticas de combate à Covid-19, se fez contundente ferramenta de unificação e expansão do discurso para além das fronteiras internacionais. A polêmica acerca da credibilidade da contestação de estátuas ocupa esse ambiente e coloca em questão a forte simbologia de um monumento posto em local público, ambiente coletivo – isto é, de reconhecimento de diversas comunidades de uma sociedade.

Aproximando a análise do historiador brasileiro, Leandro Karnal²⁵, um monumento em homenagem a alguém carrega uma noção de poder e hierarquia. Essa noção é formada de acordo com os valores que se tem em cada época. Partindo do pressuposto que tais valores de uma sociedade são passíveis de transformação com o passar do tempo, a percepção dos atos daquela figura histórica também pode ser alterada – ou contestada por uma parcela da

²⁵ Aqui se faz referência ao primeiro episódio da série gravada em vídeo e disponibilizada online pelo professor Leandro Karnal, “Memória Viva #1: Estátuas devem ser derrubadas?” Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=82z8k8inxJA>

sociedade que não tinha poder de contestação antes –. É possível perceber o assunto, que ganhou tamanha repercussão no meio digital nos dias atuais, como um movimento construtivo de memória coletiva, praticado num percurso histórico que se perde de vista. “Construir a estátua é um fato histórico de memória. Destruí-la, é também um fato histórico de memória” (Karnal, 2020: 2’57”).

bell hooks aponta distinções entre dois tipos de memória: a memória nostálgica, como ato passivo, e a memória que serve para iluminar e mudar o presente, refletindo sobre frase retirada do *Freedom Charter*, “nossa luta é também uma luta da memória contra o esquecimento” (hooks, 1989: 205), documento redigido por Nelson Mandela e outros companheiros políticos de oposição ao Partido Nacional, que ocupava o governo na África do Sul e foi responsável por instaurar o *apartheid*, que segregava e limitava os direitos do povo negro naquele lugar. O documento tem como proposta uma constituição alternativa e traz a ideia de igualdade para todos os povos sul-africanos nos anos de 1950.

Quando James Young ressalta que a obra mais importante, enquanto os alemães debatiam como seria um memorial que homenageasse as vítimas do fascismo, talvez fosse o próprio – interminável – debate, e não o monumento em si (Young, 1992: 270), compreende-se que há troca entre população e poder público. A ativação da memória coletiva, por meio da arte pública, surge na Alemanha como forma de manter viva a história que não deve se repetir. Um episódio que deve ser conhecido também pelas gerações que vieram a seguir.

Segundo o professor Boaventura de Souza Santos há duas formas de conhecimento modernos a partir do ponto de vista eurocêntrico, o “conhecimento-regulação”, quando a ordem surge como demonstração de saber a partir da ignorância presente no caos e o “conhecimento-emancipação”, quando a solidariedade surge a partir da consciência da ignorância presente no colonialismo. Ainda diz que nesta segunda forma de conhecimento, o conhecer é reconhecer o colonialismo como ferramenta de objetificação do outro e o reconhecer é, em suas próprias palavras, “progredir no sentido de elevar o outro da condição de objeto à condição de sujeito” (Souza Santos, 1999: 205). Se a concepção de monumentos nos espaços públicos de uma cidade, que traz uma narrativa histórica, tem tamanho poder de ativação de debates, percebe-se aí a oportunidade de prática do conhecimento-emancipação.

Outras experimentações artísticas elevam o debate acerca das representações da história em espaço público. O artista Angolano Kiluanji Kia Henda apresenta uma série de trabalhos nos quais se apropria de estruturas existentes e que foram se modificando com a construção histórica de Luanda (pedestais e até mesmo as próprias estátuas) para criar novas

narrativas. Em *Balumuka – Ambush*, Kiluanji retrata fotograficamente, recriando um “diálogo” na disposição das cenas, estátuas dos colonizadores Afonso Henriques e Vasco da Gama, se contrapondo à estátua da Rainha Nzinga, líder local na resistência da invasão angolana. As peças se encontravam recolhidas na Fortaleza de São Miguel, edificação ícone por se tratar da primeira base militar portuguesa construída em Luanda ainda no Século XVI, criando um cenário pouco provável, mas muito pertinente, para uma série de estátuas históricas.



Fig.30. Kiluanji Kia Henda - *Balumuka – Ambush*, 2010. Fotografia.



Fig.31. Kiluanji Kia Henda. *Homem Novo*, 2012. Fotografia da instalação.



Fig.32. Kiluanji Kia Henda - *Balumuka – Ambush*, 2010. Série fotográfica impressa aplicada sobre alumínio.30cmX40cm/cada.

A segunda série de fotos é intitulada *Redefining the Power*. Transita pela performatividade, partindo do convite para que outras figuras locais ocupem os pedestais remanescentes das estátuas, figuras ligadas ao colonialismo, removidas após a revolução angolana em 1975.

O conjunto desses trabalhos, reunidas pelo artista em *Homem Novo*, aborda um espectro temporal que transita da recriação e contestação de um passado até uma representação atual – ou do que o mesmo idealiza -. O título, vinculado aos registros fotográficos, parece sugerir uma retomada de posse de um presente e um futuro pelo povo daquele lugar.



Fig.33. Kiluanji Kia Henda - *Redefining the Power III (Serie 75 with Miguel Prince)*, 2011. Fotografia impressa aplicada sobre alumínio.80cmX120cm.²⁶

²⁶ Todas as fotos das obras do artista Kiluanji Kia Henda retiradas de: <https://galleriafonti.it/art43basel-2012>
Em: 19/01/2021

I'M NOT SITE SPECIFIC



Fig.34. Carolina Drahomiro - *I'm not site specific*. Virtudes, Porto. 2021. Fotoperformance.

A coreana, curadora e professora em história da arte, Miwon Kwon sugere que a vertente da arte contemporânea *site-specific*, que nasce do “estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e sua localização”, extrapola a noção de integração da obra com o lugar, levantado no modernismo, com o desaparecimento do pedestal (Kwon, 2008:167). A arte *site-specific*, no entanto, se desprende do fim mercadológico, ela acontece num lugar único e, algumas vezes, está destinada a se desintegrar. Kwon atenta-se ao despertar de novas práticas que também desviam do mercado da arte e nascem do olhar para um contexto específico, mas que transborda seus impulsos para as questões sociais e imateriais, a arte *site-oriented* (Kwon, 2008:171).

A narrativa ganha mais espaço do que o lugar em si. É preciso percorrer o trabalho para percebê-lo e ativá-lo. Nas palavras da curadora, “o ‘trabalho’ não quer mais ser um substantivo/objeto, mas um verbo/processo, provocando a acuidade crítica (não somente física) do espectador no que concerne às condições ideológicas dessa experiência” (Kwon, 2008:170). Produzida por análise de uma condição espacial e sócio-política específica e guiada pela/o artista, a arte *site-oriented* parece aproximar-se do conceito de relacional.

Sem partir da crítica à vertente artística em si, mas divergindo da ideia de adequação da obra (ou do corpo) num lugar específico – ou partindo de um manifesto ao direito migratório –, com delimitações espaciais, arquitetônicas ou paisagísticas, com certas materialidades, condições climáticas ou qualquer outra peculiaridade geográfica do lugar, o projeto proposto como síntese desse trabalho, *I'm Not Site Specific*, parte do princípio de que o objeto, que desencadeia no gesto, pode ser transportado e ativado em qualquer situação que se fizer pertinente, buscando os simbolismos de cada paisagem/ambiente para marcar o caráter transitório do corpo na documentação da ação.

Sobre o caráter efêmero e a possibilidade de trânsito do ser, levantados e defendidos como direitos aqui, no âmbito dos estudos em arte e design para o espaço público, pode-se dizer que, em termos artísticos, contrapõe-se ao conceito de *site-specific*. Assim, o ato gira em torno da contestação, frase que é trazida em inglês, percebendo que não há indícios de traduções para o título da vertente artística (*site specific*).

O projeto consiste no registro fotográfico de ações mediadas pelo objeto, tornando-se uma expressão híbrida. Traz para o campo da fotografia, gestos corporais e, nesse caso, também a escultura, mas reiterando a ideia do professor e pesquisador em artes performativas, Philip Auslander, quando levanta a possibilidade da cobrança por audiência num ato performativo, sugere que se não há público no momento do ato, mas apenas a intenção da documentação, a prática artística está definitivamente associada ao registro, nesse caso, à fotografia (Auslander, 2006: 3).

Ora, se o gesto por si só não é performance, por falta de audiência, não é puramente fotografia, pois o trabalho só acontece com a performatividade e não está em pauta um registro minucioso da ação, do que então se trata a técnica?

Volta-se o olhar mais uma vez para o trabalho da artista, Anna Maria Maiolino, e a forma como a própria descreve o conjunto de técnicas adotadas na série *Fotopoemação*. Encorajada pela liberdade em denominar a vertente do próprio trabalho, é trazido o conceito de fotoperformance, ainda pouco referido na literatura, como forma de estabelecer uma vertente para as práticas aqui experienciadas. A escolha do desdobramento do gesto em fotografia se dá pela tentativa de cruzar e contrastar diferentes localidades, um formato de apresentação que possibilita a continuidade do trabalho.

A construção da imagem é criada na repetida ativação do pedestal inflável de plástico incolor, de dimensões aproximadas a 0,70mX0,70mX1,60m, em lugares que se fazem cenário de um trânsito entre Brasil e Portugal, localidades que marcam o percurso migratório que se

fez ativador de reflexões nessa narrativa, iniciada em setembro de 2019, a partir de desdobramentos artísticos.

Decorrente da investigação onde se manifesta a memória particular de antepassados migrantes e a percepção de que as sociedades são fundamentadas nesses fluxos, aproximando à ideia de que não existe configuração social findada e que estas sempre serão afetadas pelas condições sócio-políticas mundiais e, conseqüentemente, pelas dinâmicas migratórias, o projeto busca denunciar os processos de julgamento aos quais os indivíduos migrantes se submetem ao cruzarem fronteiras. No contexto da investigação acerca da memória construída e compartilhada pelos cidadãos estrangeiros no ambiente coletivo, a ação manifesta a grandeza do movimento migratório em contrapartida da situação de julgamento em trânsito.

Assim, a proposta foi desenvolvida a fim de desafiar a condição estática dos objetos de reverência a fatos históricos, nesse caso, os movimentos migratórios que configuraram e permanecem ativos nas configurações sociais. A relação do objeto com o fato levantado se faz no nomadismo e na condição efêmera.

O trabalho, desenvolvido no momento de experiência própria em migrar, tem como objetivo chamar a atenção para a existência da xenofobia vivida por povos provenientes de outros países que, por motivos diversos, calham por compartilhar do mesmo espaço, mas nem sempre têm o direito reconhecido (por parte das instituições ou por parte da comunidade local).

A apropriação do pedestal, que no meio artístico está referido à hierarquia e à condição estática da obra, um elemento fortemente marcado pelos acervos de arte pública tradicional, parece pertinente. Ao revisitar a figura simbólica do pedestal, colocando-o como figura central da obra e não como um suporte para a obra, lembra-se da *Coluna Infinita*, do ano de 1937, do artista romeno, precursor da escultura contemporânea, Constantin Brancusi. Com a repetida sobreposição de polígonos que remetem à forma de um clássico pedestal e que se faz perder-se de vista dada sua ‘pretensão’ de infinitude, Brancusi homenageia os jovens soldados romenos que se opuseram às tropas alemãs na I Guerra Mundial, elevando o discurso da obra para um lugar de caráter sócio-político.

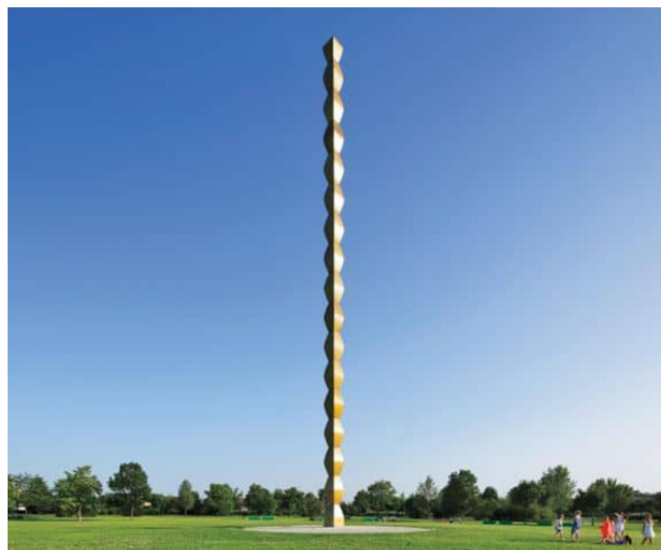


Fig.35. Constantin Brancusi – *Coluna Infinita*. Târgu-Jiu, Romênia. 1937.²⁷

Da repetição do volume, olha-se para a repetição do gesto, e então, para a noção de coletivo. A coluna, assim como o ato de ativar - incansavelmente - o pedestal inflável, ‘acontecem’ como mantras que buscam registrar, na consciência do local, um fato.

Em *I’m Not Site Specific*, assimilar o próprio pedestal como objeto escultórico, seu surgimento em locais inesperados, a materialidade incomum e, mais importante, a inexistência de uma estátua sobre o objeto, são pontos de provocação. Ainda seguindo do estranhamento do encontro com tal elemento, a/o transeunte se depara com a contestação escrita em sua parede.

A ideia inicial do projeto surgiu a partir do trabalho que também compõe as experimentações no âmbito dessa investigação, intitulado *Travessia*. A fotografia que retrata dois travesseiros com desenhos de instrução bordados, objeto que faz referência à travessia, surgiu como um trabalho de potencial continuidade ou desdobramento ao adotar o mesmo objeto como ativador do ato performativo, passando para a ideia de transpor a frase para um travesseiro portátil inflável e buscar colaboradores para a manipulação do mesmo e assim desencadeando no uso da estrutura pneumática.

²⁷ Retirada de: <https://artesecontextos.pt/2019/02/brancusi-ou-a-busca-da-essencialidade-das-coisas/>
Em:16/06/21



Fig.36. Carolina Drahomiro - *I'm not site specific*. 2021.
Desenho de projeto: grafite sobre papel.

A partida, o projeto buscava maiores interações com pessoas em condições similares, em trânsito. O contexto de pandemia levantou questões acerca das possibilidades de troca, sobretudo em ambientes de vigilância intensa, como os aeroportos, daí foi ponderado o teor participativo e a esfera relacional da ideia original, que consistia em distribuir alguns exemplares de travesseiros infláveis, trazendo a escrita *I'm not site specific*, que seriam registrados ao serem manipulados por um pequeno recorte dessa comunidade migrante. O desenvolvimento da ideia estabeleceu a quase autonomia em execução e ativação, contando com colaboração exclusivamente para o registro fotográfico.

O pedestal, de forma irônica, faz alusão ao monumento, ou à 'contramonumentalidade' individual em migrar. A escolha do material plástico transparente, para além das questões técnicas que envolvem portabilidade, distancia à noção de nobreza do monumento e a tentativa de invisibilidade num cenário.

De escala compacta, o objeto pode ser facilmente estruturado por apenas uma/um agente. O período que se leva para, sozinha/o, dar volume à membrana plástica por meio de uma bomba de ar manual, é o tempo que o objeto tem para acontecer, ser registrado, tanto pela consciência de quem presencia o ato, quanto fotograficamente. Poucos minutos após, o objeto é desativado, guardado e facilmente levado embora.



Fig.37. Carolina Drahomiro - *I'm not site specific*. Brasil, Portugal. 2021. Fotoperformance/fotomontagem.
Fotos: Danilo Galvão

Em algumas experiências, percebe-se a curiosidade dos transeuntes, que encaram o encontro de forma bem humorada. Contudo, para além da relação com o espectador que presencia o gesto, a escolha pelo registro fotográfico tem por objetivo uma compilação documental de todos os territórios transitados pelo objeto/corpo e proporcionar o confronto entre tais cenários. A inglesa, curadora e escritora na área da fotografia, Charlotte Cotton, relata que fortalecida pelas práticas primordiais em artes conceituais, a fotografia é utilizada para “transmitir ideias ou ações artísticas efêmeras” e defende que “a ambiguidade com que a fotografia se posicionou dentro da arte, como documento de um gesto artístico e uma obra de arte, é a herança que alguns artistas contemporâneos têm utilizado com imaginação” (Cotton, 2004: 22).





Fig.38 e 39. Carolina Drahomiro - *I'm not site specific*.
Brasil, Portugal. 2021. Fotoperformance/fotomontagem.
Fotos: Danilo Galvão

Assim, esta prática é uma tentativa de criação de uma narrativa que parte da construção do objeto, para a construção da imagem fotográfica, passando pelo gesto corporal como ativador da cena, o que leva ao conceito, ainda pouco articulado, da fotoperformance. O trabalho fotoperformativo surge como uma pertinente oportunidade em criar uma leitura visual do que pretendo comunicar: a construção da memória do corpo em trânsito. A fotoperformance possibilita que a repetição do gesto de contestação possa ser vista ao mesmo tempo, cruzando uma série de lugares. Assim, as imagens que, postas em conjunto, confrontam-se e complementam-se, podem ser compreendidas como uma metáfora para a construção da memória da/o indivíduo/o.

Para além do registro com intuito de construir um apanhado de imagens como forma de processamento do gesto – os cruzamentos fotográficos –, o encontro do corpo em movimento e a proposição em colaboração levantou a possibilidade do registro em vídeo. Assim, percebo a narrativa audiovisual como uma importante ferramenta de registro do processo. Levanto as várias potencialidades de desdobramento do projeto, aliás, neste ponto, percebo que além da abertura proposta para que novas paisagem se integrem ao trabalho, *I'm Not Site Specific* pode ser transformado e desdobrado de diversas maneiras, desde a concepção de um registro fotográfico pré-estabelecido em função da composição final de imagens, até a valorização do registro em vídeo e da performance como ativação de relações com as comunidades. Percebo que o trabalho ocupa ainda uma esfera projetual - e, talvez, esta percepção esteja associada ao caráter interminável do trabalho, idealizado desde o início para ser assim.



Fig.40. Carolina Drahomiro - *I'm not site specific*. Manassú, Pernambuco. Brasil, Portugal. 2021. Vídeo registro, 9'22". Captação de imagens e edição: Danilo Galvão.
Disponível em: <https://youtu.be/zgLDOAYZH44>

POR FIM

Sem que houvesse planejamento, percebo que o trabalho que desenvolvo neste âmbito teve como experimentação mais importante o ato de migrar e, em consequência disso e do trajeto percorrido, o despertar para o percurso ancestral, das conexões com o novo mundo que escolhi viver, mesmo que estabelecidas por gerações anteriores à minha.

Enquanto busco uma conclusão sobre pertencimento e representatividade no território a partir da arte pública, também me encontro em busca de abrigo temporário para a finalização deste ciclo. Depois de feito morada por dois anos, permanecer por mais um mês na cidade do Porto, sem qualquer estrutura familiar, me leva a um lugar de desafeto. A incerteza de um teto ao fim de uma importante etapa de estudos, mesmo quase que implorando para pagar um valor abusivo num quarto, onde certamente passa-se frio no inverno, somado ao trabalho mal pago e de vínculos irregulares numa renomada instituição portuguesa, me faz perceber que, intuitivamente, optei por fazer deste privilegiado espaço de fala (no âmbito acadêmico), um manifesto.

Neste percurso, se fez extremamente importante permear diversas vertentes de expressões artísticas, abrindo-me para a interdisciplinaridade e até mesmo me afastando da bagagem de conhecimento que carreguei até aqui, quase sempre vinculada às questões da materialidade (como o design de produtos e a arquitetura).

Assim, a narrativa levantada neste percurso se contrapõe às formas conservadoras de representação da história em espaços públicos, pondo em causa as ‘edificações tão sólidas’, que contam a história de pontos de vista particulares, pelo viés da arte tradicional expostas em espaço público. Perceber que estamos num momento de demandas tão latentes por novas representatividades no âmbito coletivo, tendo em conta as manifestações que findam em atos simbólicos de derrubadas de estátuas, levou a perceber também que são atos que se perpetuam junto com os movimentos históricos de crescimento de poderes repressores e suas derrubadas. Tais movimentos parecem ser cíclicos, se repetem de tempos em tempos (em outros contextos e com outros argumentos).

O conteúdo imaterial que cruza essa dissertação, como o levantamento do ‘lugar afetivo’, o despertar para a percepção de novos ‘lugares de fala’ e, principalmente, ter como diretriz projetual o ato em experienciar corporalmente os lugares que fazem parte dessa narrativa particular, e que ocupam o ‘lugar sensorial’, levou ao questionamento da densidade material dos desdobramentos projetuais. Assim, olhar para a efemeridade das coisas, surge

como uma resposta à condição não estática do que entendemos por mundo e suas complexidades no que diz respeito às formações sociais.

A pós-memória surge de forma muito contundente quando tento compreender as demandas das cidadãs e cidadãos que não são originários de uma comunidade, mas que a permeiam de forma ativa. Este mergulho se dá, pois percebo que as relações não se fazem apenas nas trocas que acontecem neste momento, mas que estas trocas já partem de um lugar construído pelas vivências de antepassados. Levando em conta a pluralidade de histórias que podem ser narradas numa sociedade, formadas por múltiplas comunidades com passados que em alguma instância se cruzam em episódios conflituosos, me pergunto a quem interessa (e está a serviço) a continuidade da reprodução da estatuária tradicional em espaço público. Por que a sua perpetuação?

Parece-me que tudo tem a ver com a colonização dos territórios. Uma edificação, de solidez incontestável, então, serve para marcar territórios e assim, perpetuar a noção de poder e pertencimento em um pedaço de terra. Fincar uma obra de dimensões imponentes num espaço público, que representa uma única parcela dessa sociedade – e muitas vezes chegando a agredir outras parcelas –, é uma prática que vem na contramão da ativação do debate, da participação popular na construção da narrativa exposta nesses ambientes.

Se a sequência de eventos, acontecidos nos últimos anos, de retirada de obras monumentais em espaços públicos, por si só, denuncia a reivindicação de outras representações, penso que se faz pertinente buscar outras formas de fazê-las. Formas mais democráticas, que implica não apenas em narrar a história de outros pontos de vista, mas em ativar o debate e as trocas relacionais, possibilitando o entendimento das variadas perspectivas e consequências de momentos históricos.

Assim, voltando mais uma vez o olhar para o trabalho, *Balumuka – Ambush*, do artista Kiluanji Kia Henda, na qual recorre à própria estatuária deixada pelos invasores, é notada a sua capacidade em escrever uma narrativa alternativa às dos colonizadores em Angola, sem que tenha vindo a intervir de forma a transformar materialmente os elementos encontrados. Perceber que o trabalho não gira em torno da ‘demolição’, dos pedestais e das estátuas – que já surgem em situação de deslocamento -, mas sim da apropriação desses achados, inclusive de forma a reforçar a exposição dos mesmos, eleva o discurso contestativo para o lugar de construção, mesmo que não haja propriamente dita a ‘edificação’ de uma obra artística.

Concluo que a importância do lugar de fala também situa a/o artista como parte do trabalho. Numa retrospectiva da narrativa aqui adotada, percebo que há o fundo

autobiográfico ou ao menos podemos dizer que todos os trabalhos aqui levantados se tratam de manifestações de episódios íntimos das/dos artistas. Defendo que este teor, quando tratadas as questões de gênero, raça e classe, deve ser considerado.

Gosto de pensar que o exercício de tentar enxergar a história num ‘plano temporal aberto’, digo, tratar das questões atuais olhando para o passado e tentando compreender com isso a construção do futuro, transborda os limites da minha própria temporalidade, ou seja, da minha materialidade. O que permanece na imatéria é a memória. Uma memória seletiva, fragmentos de um todo.

Paradoxalmente, entendo que a tentativa de manifestação física da memória nada mais é do que um projeto de ruína.

Pós-fácio

Busco aqui uma forma de projetar o que sei já estar em estado de decomposição. Como a memória, que desde o momento da sua concepção, entra num processo de desintegração e assim permanece, dia após dia, geração após geração. Fazendo analogia às ruínas de um edifício, algumas pedras resistem e assim, somos capazes de intuir que formas, linhas, cores, estiveram ali antes. Quem ali habitou, o que ali faziam...

Essa reflexão impulsiona a realização de um livro de artista, ou um múltiplo (que, em conjunto, possibilita transitarmos no apagamento da memória). A memória que construo em desenho é submetida a uma fotocópia – nesse processo, algumas partículas de informação da imagem se perdem –. Da fotocópia, repito o processo. Da fotocópia da fotocópia, mais uma vez, e assim por diante. Penso que uma imagem é herança da sua antecessora, sendo assim várias gerações de pós-memória.

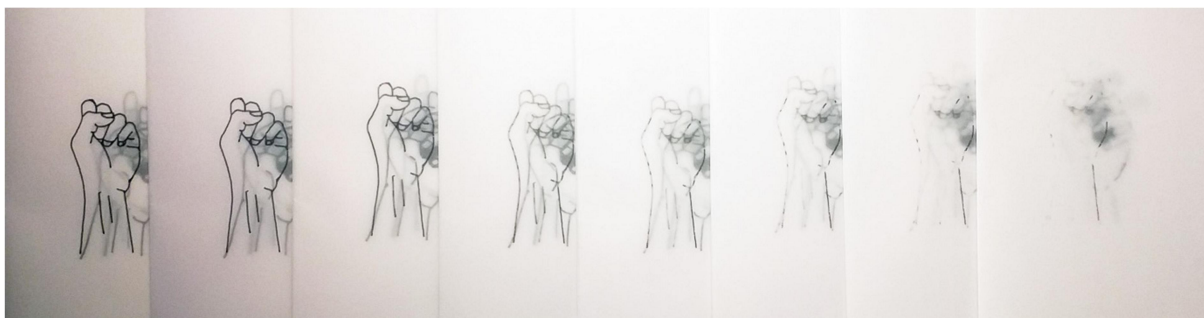


Fig.41. Carolina Drahomiro – Estudos para um passaporte duplo. 2021. Livro de artista.

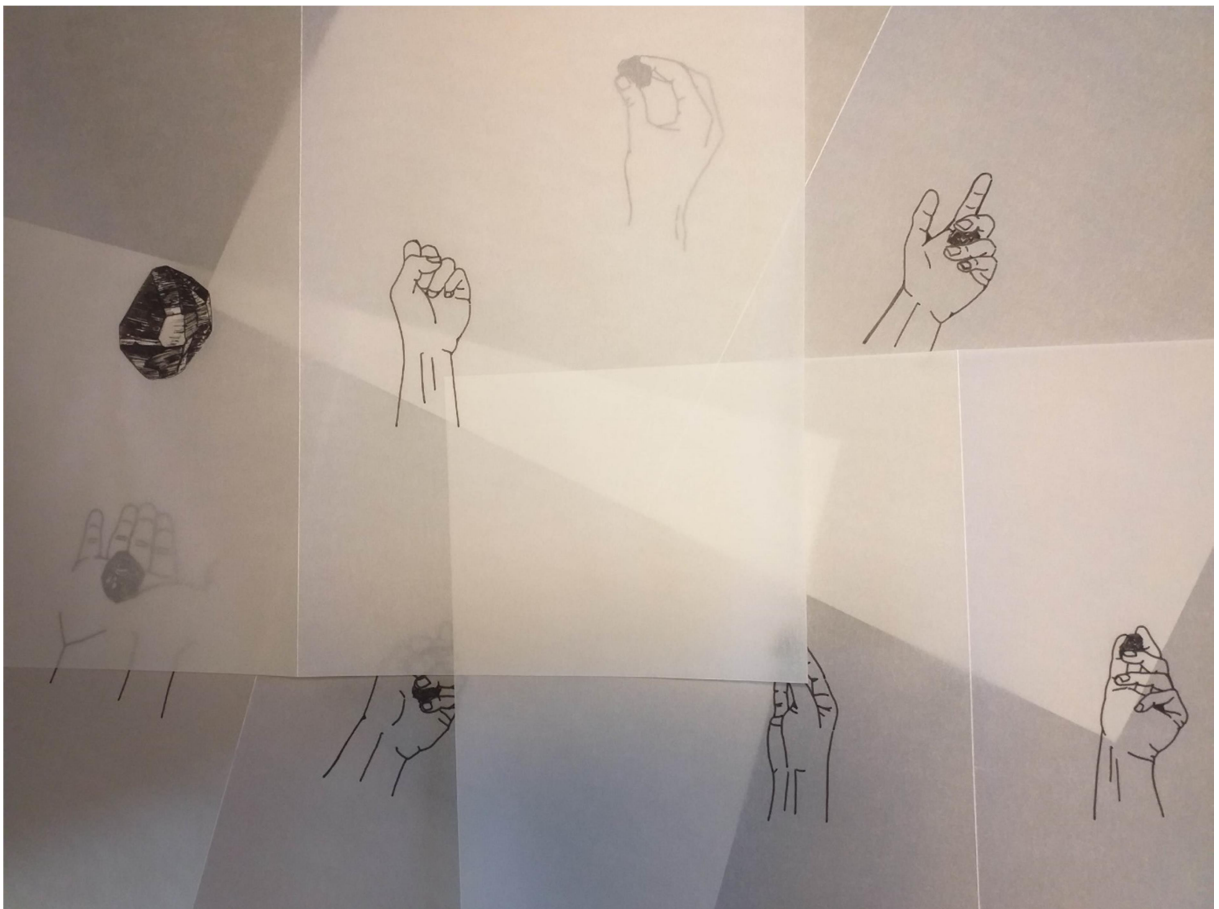
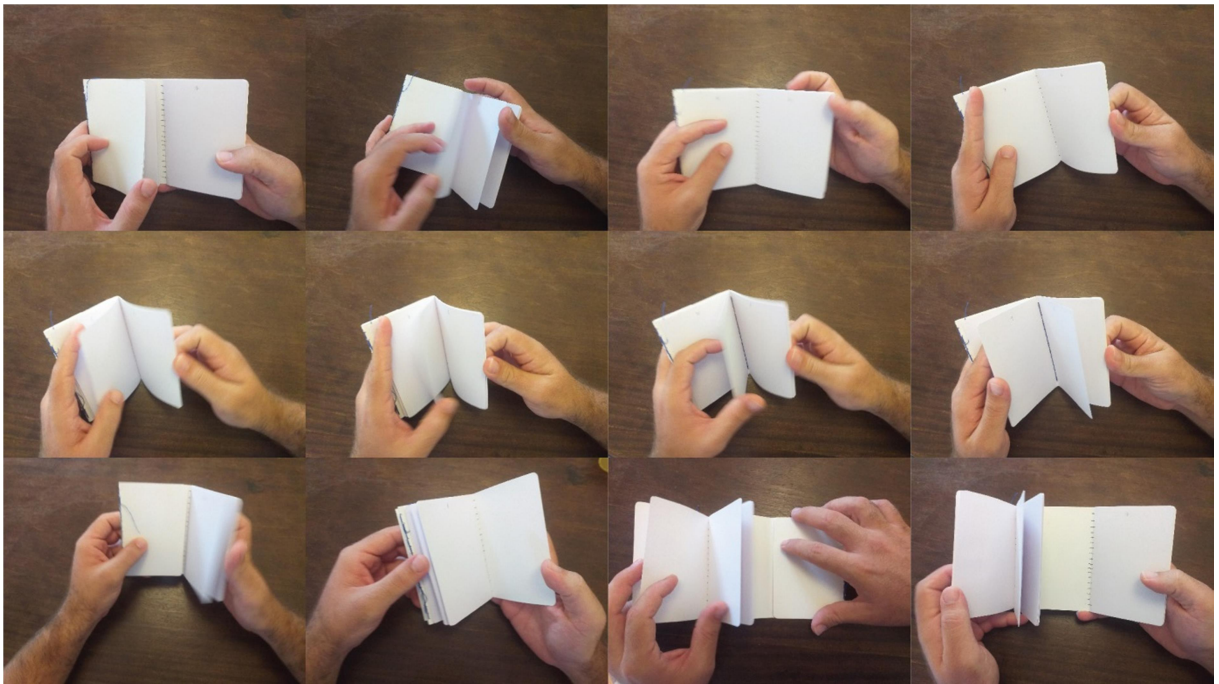


Fig.42 e 43. Carolina Drahomiro – Estudos para um passaporte duplo. 2021. Livro de artista.

O registro do percurso de dois anos em trânsito, apresentados em fotografias quase sempre tiradas com o telemóvel, cruza o meu gesto ao caminhar com a pedra na mão (revisitando o projeto *Caminho das Pedras Portuguesas*), representado em desenhos que transpassam as paisagens. Os dois volumes formam um passaporte duplo, um documento de registro não-institucional no qual gravo alguns dos lugares percorridos. Poucos recortes de memória que erguem novas paredes sobre ruínas.

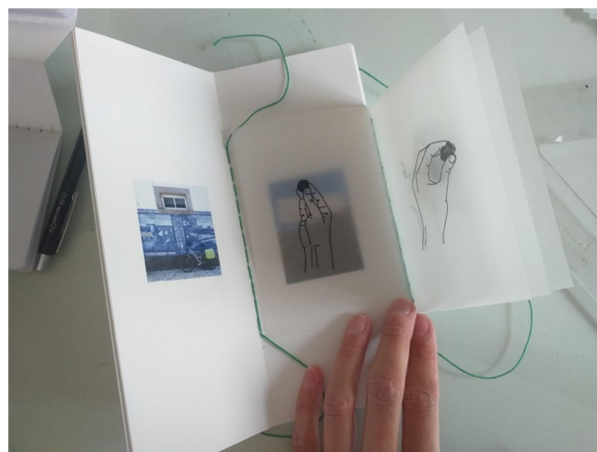


Fig. 44 e 45. Carolina Drahomiro – Estudos para um passaporte duplo. 2021. Livro de artista.



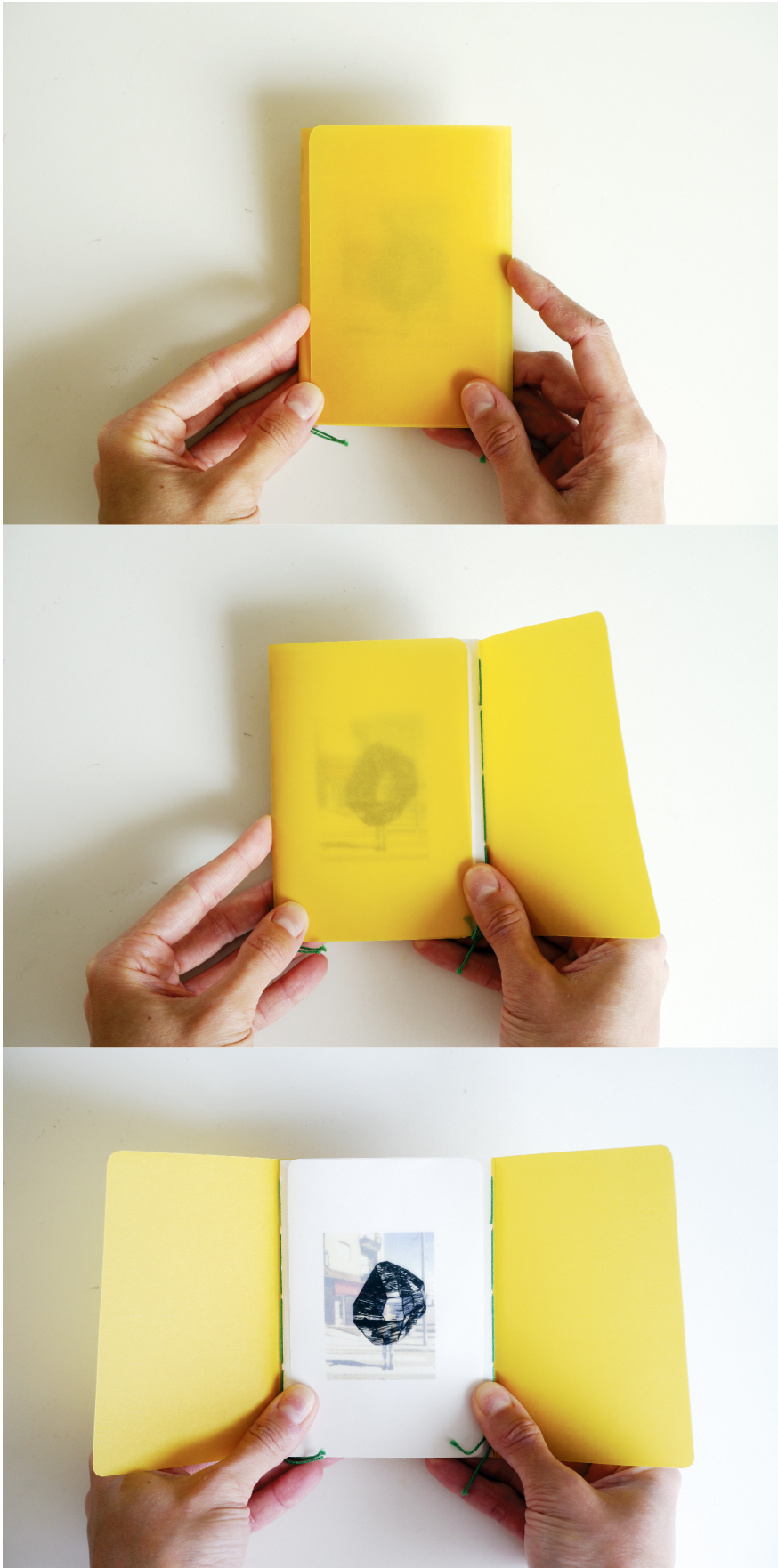


Fig.46 e 47. Carolina Drahomiro – Passaporte Múltiplo. 2021. Livro de artista.

REFERÊNCIAS

Referências Bibliográficas

- BARKAN, Elazar. (2011). Theo politics of return: When rights become rites. In Marianne Hirsch & Nancy K. Miller (Ed.), *Rites of return diaspora poetics and the politics of memory* (pp. 227-238). New York: Columbia University Press.
- BOURRIAUD, Nicolas. (2009). *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes.
- CARUTH, Cathy. (2000). Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória). In Márcio Selligman- Silva & Arthur Nestrovski (Ed.), *Catástrofe e Representação* (pp. 111-136). São Paulo: Ed. Escuta.
- COTTON, Charlotte. (2004). If This is Art. In *The Photograph as Contemporary Art* (pp. 20-47). London: Thames & Hudson world of art.
- DANOWSKI, Débora & DE CASTRO, Eduardo Viveiros. (2015). *Há mundo por vir? - Ensaio sobre os medos e os fins*. São Paulo: Cultura e Barbárie Editora.
- DE CASTRO, Eduardo Viveiros. (2002). *A inconstância da alma selvagem - e outros ensaios da antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Fundação de Arte Moderna e Contemporânea Museu Coleção Berardo. (2014). *O Narrador relutante*. Lisboa: Museu Coleção Berardo.
- GALEANO, Eduardo. (2012). *Veias abertas da América Latina* (Sergio Faraco, Trans.). Porto Alegre: L&PM.
- HIRSCH, Marianne. (2012). *The generation of postmemory: Writing and visual culture after the holocaust*. New York: Columbia University Press.
- & MILLER, Nancy K. (2011). Introduction. In Marianne Hirsch & Nancy K. Miller (Ed.), *Rites of return: diaspora poetics and the politics of memory* (pp. 1-20). New York: Columbia University Press.
- & SPITZER, Leo. (2011). The web and the reunion. In Marianne Hirsch & Nancy K. Miller (Ed.), *Rites of return diaspora poetics and the politics of memory* (pp. 59-71). New York: Columbia University Press.
- IRWIN-ZARECKA, Iwona. (2017). *Frames of Remembrance: The Dynamics of Collective Memory*: Routledge.
- KESTER, Grant H. (2013). *Conversation piece: Community and communication in modern art*. Berkeley: University of California Press.
- KRENAK, Ailton. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das

Letras.

- MILLER, Nancy K. (2011). *Memoirs of return: Sadiya Hartman, Eva Hoffman, and Daniel Mendelsohn in conversation with Nancy K. Miller*. In Marianne Hirsch & Nancy K. Miller (Ed.), *Rites of return diaspora poetics and the politics of memory* (pp. 107-123). New York: Columbia University Press.
- PEREIRA, Ana Cristina & JEMPSON, Mike. (2014). *Todas as vozes*. Lisboa: Movimento SOS Racismo.
- REGATÃO, João Pedro. (2010). “A Arte pública de provocação e ruptura com a concepção de monumento: O Antimonumento” In *Arte Pública e os Novos Desafios das Intervenções no Espaço Público* (2ª ed., pp. 82-87). Lisboa: Books on Demand (Ed.).
- RIBEIRO, Djamila. (2017). *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte - MG: Letramento.
- SANTOS, Milton. (2006). *A natureza: Técnica e tempo. Razão e emoção* (4ª ed.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- SILVA, Márcio Seligmann. (2000). A história como trauma. In Márcio Selligman- Silva & Arthur Nestrovski (Ed.), *Catástrofe e Representação* (pp. 73-98). São Paulo: Ed. Escuta.
- TAYLOR, Diana. (2011). Trauma as durational performance: A return to dark site. In Marianne Hirsch & Nancy K. Miller (Ed.), *Rites of return diaspora poetics and the politics of memory* (pp. 268-279). New York: Columbia University Press.
- TUMBLETY, Joan. (2013). *Memory and History - Understandin Memory as Source and Subjects*: Routledge.

Referências Periódicos

- AUSLANDER, Philip. (2006). The Performativity of Performance Documentation. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 84, (pp.1-10).
- BELL, David M. (2015). The Politics of Participatory Art. *SAGE Journals*, 15(1), (pp.73-83).
- BERGAMASCHI, Bárbara. (2018). O Eterno Nascimento da Forma: Fotopoemações de Anna Maria Maiolino. *Concinnitas UFRJ*, 33, (pp.210-237).
- BISHOP, Claire. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology*(110), (pp.51-79).
- BONIFÁCIO, Maria Fátima. (1999). A narrativa na <<época pós-histórica>>. *Análise Social*, 34(150), (pp.11-28).
- DANZIGER, Leila. (2010). Jochen Gerz: O monumento como processo e mediação. *Arte e*

- Ensaio - Revista do PPGAV/EBA/UFRJ*, 21, (pp.100-107).
- GODET, Rita Olivieri. (2012). Traumas e travessias: a alteridade ameríndia e as fronteiras simbólicas da nação. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea -UnB*, 40, (pp.63-79).
- GONÇALVES, Sandra Maria Lúcia Pereira. (2016). A alma da floresta: Sonhos, por Claudia Andujar. *Gama, Estudos Artísticos*, 4(7), (pp.152-160).
- HOOKS, bell. (1989). Choosing the Margin as a Space of Radical Openness. *The Journal of Cinema and Media*, 36, (pp.15-23).
- KWON, Miwon. (2008). Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Arte e Ensaio - Revista do PPGAV/EBA/UFRJ*, 18, (pp.166-187).
- ROLNIK, Suely. (2011). ARQUIVO-mania. *Cadernos de Estudos Culturais*, 3(5), (pp.129-138).
- SANTOS, Boaventura de Souza. (1999). Porque é tão difícil construir uma teoria crítica?. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 54, (pp.197-215).
- S/A. (2010-2012). Homem Novo. *Württembergischer Kunstverein Stuttgart*.
- SILVA, Márcio Seligmann. (2016). Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência. *Psicologia USP*, 27(1), (pp.49-60).
- YOUNG, James E. (1992). The Counter-Monument: Memory Against Itself in Germany Today. *The Critical Inquiry*, 18(2), (pp.267-296).
- WEISS, Monika. (2017). Performing the Drawing - Performing Lament in Public Domain. *PSIAX*, Edição Especial, (pp.11-19).

Referências Eletrônicas

- ANÓNIMO.(2019). Nunca houve tantos estrangeiros a viver em Portugal: são mais de 480mil. Público. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2019/06/28/sociedade/noticia/ha-480-mil-imigrantes-viver-portugal-maior-numero-ha-registo-1878007>> Último acesso em: 01/12/20
- ANÓNIMO. (2015). Freedom charter 60th anniversary. Disponível em: <<https://www.nelsonmandela.org/news/entry/freedom-charter-60th-anniversary>> Último acesso em: 30/05/21
- CARRION, Caroline. (2018). Anna Maria Maiolino. Disponível em: <<https://www.artequacontece.com.br/anna-maria-maiolino/>> Último acesso em: 30/05/21

- COLLYMORE, Nan. (2018). Mulheres radicais: Unidas por um fio. Disponível em: <<https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/radical-women-united-by-a-thread/>> Último acesso em: 24/05/21
- FARIA, Álvaro Lobato de. (2019). Brancusi ou a busca da essencialidade das "coisas". Disponível em: <<https://artesecontextos.pt/2019/02/brancusi-ou-a-busca-da-essencialidade-das-coisas/>> Último acesso em: 16/06/21
- Fora (Producer). (2018). Espaços de Teko Porã, por Suely Rolnik. Vídeo, 9'39". Disponível em: <https://youtu.be/_0iDKO8I-f8> Último acesso em: 03/05/21
- Goethe-Institut (Producer). (2012). EU-Ehemänner gesucht -- Tanja Ostojic, Looking for a Husband with EU-Passport. Disponível em: <<https://youtu.be/hPYJqIZ47WQ>> Último acesso em: 11/05/2021
- KARNAL, Leandro. (2020). #1 Memória viva: estátuas devem ser derrubadas?. Vídeo, 24'13" Disponível em: <<https://youtu.be/82z8k8inxJA>> Último acesso em: 16/06/20
- LENZI, Isabella. (2018). Uma conversa com Ícaro Lira In *Contemporânea*. Disponível em: <<https://contemporanea.pt/edicoes/06-2018/uma-conversa-com-icaro-lira>> Último acesso em: 19/05/20
- MOHALLEM, Gui. (2014). Tcharafna. Disponível em: <<https://www.guimohallem.com/tcharafna>> Último acesso em: 19/05/20
- Multicultura (Produtora). (2013). Você sabe o que é a cerimônia do chá?. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DTDOU9IGS9Y>> Último acesso em: 29/10/20
- OSTOJIC, Tanja. (2009 - ...). Misplaced Woman? Disponível em: <<https://misplacedwomen.wordpress.com/>> Último acesso em: 03/05/21
- POPESCU, Xandra. (2013). Interview // Tanja Ostojic: The Euroseptic. Disponível em: <<http://www.berlinartlink.com/2013/12/10/interview-tanja-ostojic-the-euroseptic/>> Último acesso em: 19/05/20
- SALES, Michelle. (2014). Fronteiras Estéticas: A “lusofobia” nos processos artísticos de Délio Jasse, Yonamine Miguel e Kiluanji Kia Henda. Disponível em: <<http://m.redeangola.info/especiais/fronteiras-esteticas-a-lusofobia-nos-processos-artisticos/>> Último acesso em: 19/01/21
- SILVA, Márcio Seligmann. (2020). Construir paraquedas coloridos? Corona e os sonhos para além do apocalipse e da redenção. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/opiniao/construir-paraquedas-coloridos-corona-e-os-sonhos-para-alem-do-apocalipse-e-da-redencao/>> Último acesso em: 31/05/20

- Strina, Galeria Luisa. (S/A). Anna Maria Maiolino. Disponível em:
<<https://galerialuisastrina.viewingrooms.com/artists/29-anna-maria-maiolino/video/>>
Último acesso em: 30/05/21
- UFF, Centro de Artes (Producer). (2019, 03/05/21). Teko Porã | Excertos conferência Davi Kopenawa - Sonho Yanomami. Vídeo, 7'31". Disponível em:
<<https://youtu.be/23NGT5Bgiak>> Último acesso em: 03/05/21
- United Nations. (2019). Percentage female among all international migrants. Disponível em:
<<https://www.un.org/en/development/desa/population/migration/data/estimates2/estimatesmaps.asp?2t2>> Último acesso em: 08/06/20
- United Nations. (2019). International migrant stock 2019: Country Profiles - Portugal. Disponível em:
<<https://www.un.org/en/development/desa/population/migration/data/estimates2/countryprofiles.asp>> Último acesso em: 17/06/20

Referências de Obras de Arte

- ANDUJAR, Claudia. (1976-2011). Desabamento do Céu/ Fim do Mundo [Série Sonhos Yanomami]. (Fotografia). Brasil.
- BRANCUSI, Constantin. (1937). Coluna Infinita. (Escultura em ferro fundido. 30m). Târgu-Jiu, Romênia.
- GERZ, Jochen. (1990-1994). 2146 Steine. (Intervenção em 2.146 pedras de calçamento). Saarrebrücken.
- HENDA, Kiluanji Kia. (2010). Balumuka – Ambush. In (Fotografia impressa aplicada sobre alumínio, 30cmX40cm). Luanda.
- HENDA, Kiluanji Kia. (2011). Redefining the Power III (Serie 75 with Miguel Prince). In (Fotografia impressa aplicada sobre alumínio, 80cmX120cm). Luanda.
- KOGUT, Sandra (Realizadora). (2001). Um Passaporte Húngaro. In. França, Bélgica, Brasil, Hungria.(71')
- MOHALLEM, Gui. (2012). Tcharafna. In (Vídeo, fotografia e escultura). Brasil.
- OSTOJIC, Tanja. (2011-2017). Lexicon Tanja Ostojic Map. (Técnica mista). Berlin.
- SHALEV-GERZ, Esther e GERZ, Jochen. (1986). Monument Against Facism. (Coluna revestida de chumbo com estrutura de alumínio, 12mX1mX1mX1m, painel de texto, 17 toneladas). Hamburgo.
- VELOSO, Caetano. (1969). Os Argonautas. On *Caetano Veloso*. Brasil: Philips.

Referências de Conferências

ALMEIDA, Paulo Luís. (2012). Can we trust our gestures? Exploring shared circuits between motor and visual imagery in drawing. Paper presented at the Drawing Research Network Conference 2012, Loughborough University (UK).

