

Manifestação da memória social brasileira na exposição [Co]Habitar na Casa da América Latina de Lisboa

Manifestation of Brazilian social memory in [Co]Habitar exhibition at Casa da América Latina in Lisbon

Patrícia Tany Posch*

Resumo: Desde fins do século XIX, os caminhos para a construção da identidade nacional brasileira apontaram para vários sentidos, culminando com a consolidação de um verdadeiro repositório de símbolos nacionais que pudessem representar aquela sociedade. Sabe-se que a memória social é uma componente estratégica nesse processo, tanto em nível local quanto global, bem como os equipamentos culturais, que passam a ter um papel fundamental na representação e propagação de valores e ideias. Neste artigo, buscou-se identificar como as obras de arte contemporânea da artista brasileira Lia Chaia e da artista portuguesa Andrea Brandão na exposição [Co]Habitar, na Casa da América Latina de Lisboa, refletem, reforçam ou ressignificam a memória social brasileira que tem sido construída em consonância com os processos de construção da identidade nacional. A partir da identificação da manifestação de alguns aspectos que remetem a momentos históricos específicos que inflexionaram na construção da identidade brasileira, foi possível concluir que não só uma ideia de Brasil de outrora se perpetua em um campo subjetivo que inspirou as artistas, mas também a emergência de novas narrativas que têm na problematização social e no questionamento da supremacia cultural ocidental o seu ponto mais forte.

Palavras-chave: Identidade Cultural. Memória social. Espaços culturais. Brasil. Portugal.

Abstract: Since the end of the 19th century, the paths to the construction of the Brazilian national identity pointed to several social and cultural directions, culminating in the consolidation of a repository of national symbols that could represent that society. It is known that social memory is a strategic component in this process, both locally and globally, as well as cultural institutions such as museums and art galleries, which have a fundamental role in representing and spreading values and ideas. In this article, it is aimed to identify how the contemporary works of art of Brazilian artist Lia Chaia and portuguese artist Andrea Brandão in the exhibition [Co]Habitar, at Casa da América Latina de Lisboa, reflect, reinforce or resignify the Brazilian social memory that has been shaped along the processes of construction of the country's national identity. By the recognition of the manifestation of some aspects that refer to specific historical moments that influenced the construction of the Brazilian national identity, it was possible to conclude that not only a past idea of Brazil perpetuates in the subjective field that inspired the artists, but also the emergence of new narratives that have in the social problematization and the questioning of the western cultural supremacy their strongest point.

Key-words: Cultural identity. Social memory. Cultural spaces. Brazil. Portugal.

Introdução

A investigação à qual este artigo diz respeito aborda as obras de arte contemporânea das artistas Lia Chaia e Andrea Brandão em [Co]Habitar, exposição

* Bacharel em Comunicação Social com ênfase em Propaganda e Marketing (ESPM). Mestre em Cultura e Comunicação (Universidade de Lisboa). Doutoranda em Estudos Culturais (Universidade do Minho, Portugal). E-mail: patriciaposch@gmail.com

que esteve instalada na Casa da América Latina de Lisboa entre os dias 30 de setembro de 2016 e 30 de janeiro de 2017. A pesquisa não está centrada na análise das estratégias de exibição utilizadas pelas curadoras na montagem da exposição, senão adota o olhar das Ciências Sociais como fio condutor das observações aqui apontadas. Para lograr o feito, além do contato constante com a equipe de programação cultural da instituição, foram feitas visitas à exposição em vários momentos, desde o dia de sua inauguração ao último dia em que esteve patente. Uma dessas visitas foi, intencionalmente, feita no dia da inauguração da exposição, ocasião em que foi possível acompanhar uma visita guiada com as curadoras, que abordaram em suas falas tanto aspectos das obras quanto do processo de idealização e montagem da exposição. Em todas essas ocasiões, foram feitos registros escritos de observação, além de registros audiovisuais, tais como vídeos e fotografias - algumas dessas fotografias foram incluídas neste artigo. Adicionalmente, de modo a complementar as informações conseguidas, foram realizadas entrevistas semi-estruturadas com as curadoras Margarida Brito Alves e Giulia Laroni, bem como com a artista portuguesa Andrea Brandão. Os áudios desses encontros geraram transcrições a partir das quais foi possível aprofundar a análise e não só confirmar algumas hipóteses previamente traçadas, mas também alargá-las.

Considerações Iniciais

Quando se cruza a história do pensamento social brasileiro e interpretação do Brasil à formação do Estado-Nação e o desenvolvimento de políticas culturais, é possível observar que os discursos utilizados ao longo da história para se construir uma identidade nacional são diversos e, por vezes, até mesmo antagônicos. Sendo as identidades um produto da construção e reconstrução do imaginário coletivo, observa-se que elas são constituídas socialmente e não podem ser compreendidas como definições imunes à passagem do tempo e às mudanças advindas desse processo. Como observou Hall (2003, p. 3), sobretudo no final dos tempos modernos, as identidades culturais passam a estar cada vez mais “fragmented and fractured”, “complex” (WEEKS, 1990, p. 88), e suscetíveis à influência de múltiplos discursos e narrativas construídas e compartilhadas tanto local quanto globalmente.

Ao longo de toda a história de sua construção, a identidade brasileira foi sendo forjada segundo influências múltiplas que acabaram por refletir os interesses

políticos e ideológicos das elites. Foi na década de 1930, contudo, que a construção de uma identidade nacional suficientemente consistente mostrou-se ser uma diretriz basilar do poder público no plano de governo de Getúlio Vargas. Diante da abertura do mercado ao capital estrangeiro e o fortalecimento da indústria cultural no país, nas décadas de 1950 e 1960, vários foram os esforços no sentido de forjar um sujeito nacional que pudesse representar culturalmente o país. Estando atrelada à identidade cultural, a memória coletiva veio a refletir as dinâmicas de poder social vigentes na sociedade brasileira. Nos diversos momentos em que se precisou reinterpretar o passado para a construção de discursos credíveis e coerentes (POLLAK, 1989), as memórias coletivas de grupos sociais minoritários que não iam ao encontro do ideal nacional eram negligenciadas e colocadas à margem da narrativa oficial da nação. Como consequência, toda uma herança cultural e simbólica foi sendo aprisionada, com o passar dos anos, em um imaginário quase inacessível. Esse processo de construção foi influenciado por interesses políticos e conjunturas econômicas, o que levou ao surgimento de uma variedade de correntes políticas e a configuração de uma ordem social onde se observam esquemas de hierarquias sociais acentuadas. Consequentemente, deve-se ter em consideração que o estudo da cultura brasileira e a concepção do que é ser brasileiro(a) são questões enviesadas de acordo com influências múltiplas em nível social, econômico e político, o que, não raro, reflete os interesses das classes dominantes.

Ao longo de todo esse processo, a memória social tem sido trabalhada como um dos aspectos fundamentais na consolidação da identidade nacional brasileira. Nos processos de construção dessa memória, desvelam-se contextos históricos e relações de poder que vão sendo perpetuadas por meio de práticas e representações culturais e sociais. No caso brasileiro, o afã em se construir uma identidade nacional impulsionou processos de construção da memória social que privilegiaram determinados grupos sociais e, assim, talharam uma suposta constituição cultural equilibrada. Em conjunturas como essa, na coexistência conflituosa de uma memória coletiva dita oficial e memórias subterrâneas¹, se intensifica uma concepção identitária que acaba por provocar fissuras profundas na história do país. Como consequência, as culturas marginalizadas, sua história e sua

¹ As memórias subterrâneas são uma consequência inevitável do processo que Michael Pollak (1992) chamou de enquadramento da memória. Para o autor, a memória coletiva nacional é produto de um processo de gestão das memórias coletivas que flutuam em um determinado grupo social e que passam pelo filtro da "valorização e hierarquização das datas, dos personagens e dos acontecimentos" (POLLAK, 1992, p. 205) com o objetivo de que seja definida uma percepção sobre o passado oficial com a qual os indivíduos possam se relacionar e pertencer.

memória passam a ser reduzidos a discursos e mitos de um “passado inventado” (GOMES; PAIXÃO, 2010, p. 49), reconstruído a partir de uma teia de significados que, por vezes, escapa até mesmo à compreensão daqueles que são os protagonistas ou descendentes daquela história.

Nesse sentido, os espaços culturais apresentam-se como espaços fecundos para a representação e resignificação das memórias sociais, tendo em vista que é possível estabelecer uma conexão entre a memória coletiva e o que está a ser exposto. Ao longo do século XIX, por ser a memória algo tão difuso e abstrato na vida das pessoas - tanto que “people were hardly aware of its existence” (MISZTAL, 2003, p. 105) – foi delegada aos museus, instituição que assume um papel fundamental nas sociedades, a tarefa de oferecer um contributo no entendimento da história e do passado. De maneira análoga a essas instituições, os espaços culturais destacam-se por seu aspecto simbólico e funcional, pontos já indicados por Nora (1989) como característicos dos lugares de memória. Segundo o autor, é por meio deles que as memórias coletivas ganham materialidade e significado ao serem “crystalized and transmitted from one generation to the next” (NORA, 1989, p. 19) e por caracterizarem fatos ou experiências vividas por um grupo social para espectadores que deles não participaram. (NORA, 1989)

A exposição [Co]Habitar

O que viria a ser a exposição [Co]Habitar tem início a partir de um convite da Casa da América Latina de Lisboa² à investigadora Filomena Serra, ainda no primeiro semestre de 2015, para que fosse pensada uma exposição que marcaria a abertura da nova sede da instituição no ano seguinte³. Logo de início, a curadora convida Giulia Laroni e Margarida Brito Alves para juntarem-se a si e desenvolverem juntas o projeto em formato de co-curadoria. A atenção à influência e o papel das curadoras nas criações das artistas é de grande valor para o estudo da exposição, uma vez que a investigação sobre qualquer exibição de arte, bem como dos discursos e memórias sociais que ela sustenta, não pode estar separada de um

² Criada em 1998, a Casa da América Latina de Lisboa é uma associação sem fins lucrativos e de direito privado que atua na articulação e promoção de iniciativas que visam o estreitamento de relações culturais, econômicas e políticas entre Portugal e os países da América Latina.

³ Em meados de 2016, a instituição encerraria suas atividades na Avenida de Índia para instalar-se na Casa das Galeotas, espaço que passa a partilhar com outra instituição, a União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa (UCCLA).

olhar mais demorado sobre o processo curatorial que a envolve. O aumento do número de exposições coletivas em fins da década de 1980 impulsionou ainda mais a discussão sobre o tema, levando ao que O'Neill (2007, p. 14) chamou de "turn towards curating". Embora a relação simbiótica entre a criação artística e a curadoria seja muito mais evidente na arte contemporânea, onde a linha que separa as duas práticas é muito mais tênue (O'NEILL, 2007), deve-se reconhecer que as dinâmicas sociais que circunscrevem os movimentos artísticos exercem influência no fazer e no refletir sobre a arte. Essa relação é muito perceptível em *[Co]Habitar*, um projeto que une três curadoras com percursos acadêmicos e profissionais distintos⁴ que, em dado momento, se cruzaram e se mostraram complementares. Toda essa reflexão parte de uma visão holística e complexa da arte, como a de Bourdieu (1993):

The subject of the production of the artwork - of its value but also of its meaning - is not the producer who actually creates the object in its materiality, but rather the entire set of agents engaged in the field [...] in short, all those who have ties with art, who live for art and, to varying degrees, from it, and who confront each other in struggles where the imposition of not only a world view but also a vision of the art world is at stake, and who, through these struggles, participate in the production of the value of the artist and of art. (BOURDIEU, 1993, p. 261)

No que tange a temática do projeto, a curadora Margarida Brito Alves alega que o ponto de referência para sua concepção foi o livro *O Problema da Habitação* (1997), do escritor e poeta português Ruy Belo, editado pela primeira vez em 1962. Embora a obra aponte para vários caminhos que pudessem aqui ser explorados, destaca-se o sentido *lato* atribuído por Belo ao ato de coabitar, que extrapola uma concepção espacial para contemplar também uma dimensão temporal. Constantemente, o autor transita entre o passado e o presente em uma tentativa de se posicionar frente ao que Firmino (1997, p. 13) alegou ser "um passado inabitável", por ser caracterizado como um passado colectivo e cultural que não mais existem. A memória logo se configura como um caminho possível por meio do qual Belo acessa este passado "tão forte que é impossível esquecer e, ao mesmo tempo, tão distante que é impossível recuperar" (FIRMINO, 1997, p. 10), sendo ela capaz de estabelecer uma conexão entre o poeta de outrora e o poeta do presente.

A complexidade da memória que é evocada no livro de Ruy Belo se revelou, portanto, um bom ponto de partida para a análise da exposição. De modo

⁴ Giulia Lamoni é italiana, licenciada em Literatura Geral e Comparada, mestre em Estudos Visuais e Textuais e doutora em Artes e Ciências da Arte. Margarida Brito Alves é portuguesa, licenciou-se em Arquitetura e é mestre e doutora em História da Arte Contemporânea.

semelhante ao que se sucede a Belo, que se refugia na sua memória individual para a reconstrução de uma configuração de mundo que já não é, tanto a memória individual quanto a coletiva está presente nos museus e nos espaços culturais em diferentes níveis, seja como um recurso ou um produto (CRANE, 2009), estando, portanto, passível de novas interpretações e representações. Destaca-se, ainda, a presença de outro aspecto da concepção de coabitação em *[Co]Habitar* e que é manifestado em várias dimensões. Enquanto mote da exposição, o conceito atinge camadas mais profundas de interpretação para carregar também a ideia de complexidade inerente ao próprio ato da partilha, seja de um espaço ou mesmo de subjetividades que coexistem. Segundo Giulia Lamoni, a intenção curatorial era, justamente:

[...] pôr o dedo no facto que a coabitação nem sempre é pacífica, não traz só ideias de solidariedade, ideias... ou seja, não é uma visão ingênua que nós queríamos dar. (ALVES; LAMONI, 2017)

A visão das curadoras corrobora uma mudança de paradigma que, a partir dos Estudos Culturais⁵, tem sido reforçada e reflete-se na crítica da visão eurocêntrica do mundo. (SANTOS, M. S., 2013) Novas questões epistemológicas já vêm sendo consideradas urgentes para muitos teóricos, dentre eles Boaventura de Sousa Santos (2006), que se mostra preocupado com as consequências do fato de o colonialismo estar marcado na história ocidental como uma missão civilizatória e, portanto, ter sido essa a direção que marcou o desenvolvimento europeu em uma perspectiva global. Frente ao paradoxo de que a cultura ocidental, sobretudo a política, é “tan indispensable como inadecuada” (SANTOS, B. S., 2006, p. 38), há o crescimento de uma demanda por novas visões que permitam compreender e transformar o mundo.

Para cumprir com esse objetivo, nas palavras da curadora Margarida Brito Alves, “tornou-se muito óbvio” (ALVES; LAMONI, 2017) que a exposição deveria comportar diversas visões e interpretações, o que justificou que as obras que iriam compor a sala de vídeos fossem de autoria de artistas de Portugal, Brasil, Chile e Moçambique. Para a sala de exposição, o nome de Lia Chaia⁶ foi cotado pelo fato de

⁵ Destacam-se aqui as correntes de estudos pós-colonialistas que começam a surgir na década de 1940, originadas com o fim do império colonial europeu e o ganho de consciência das antigas colônias em sua nova condição de sociedades independentes (MBEMBE, 2001), tendo intensificado-se com os Estudos Culturais a partir da década de 1980. (BACHMANN-MEDICK, 2016).

⁶ Lia Chaia é brasileira e licenciou-se em Artes Plásticas. Já participou de exposições individuais e coletivas em diversos países e explora suportes como o vídeo, a fotografia, a performance e intervenções urbanas para provocar reflexões sobre a apropriação da natureza pelo urbano e também interrogar o papel do corpo nas mudanças contemporâneas.

Giulia Lamoni, uma das curadoras, já ter conhecido a artista e seu trabalho em uma visita ao Brasil. O nome de Andrea Brandão⁷ veio a ser cogitado de forma semelhante, a partir da rede de contatos das curadoras, já que Alves a conhecia pessoalmente de longa data e vinha acompanhando seu percurso artístico. Embora a escolha de uma artista brasileira e uma artista portuguesa para compor a sala de exposições não tenha sido intencional, a relação e a experiência individual de cada artista com o Brasil logo se mostrou um pormenor importante para a interpretação da exposição e o discurso que ali viria a ser formado. A relação acadêmica das curadoras Giulia Lamoni e Margarida Brito Alves com aquele país também se revelou decisiva, uma vez que o interesse científico de ambas ronda os estudos da arte brasileira, em especial o concretismo e o neoconcretismo. Esses movimentos artísticos foram, inclusive, o caminho de entrada de Alves nos estudos sobre o Brasil, para quem tais correntes enquanto expressões artísticas acabaram por influenciar não só a arte, mas também as dinâmicas sociais que daí surgiram.

De alguma forma, o concretismo incorpora uma série de questões que me interessam, depois, de muitas outras formas [...] tem que ver com memória também, com a identidade, com o espaço de participação, de ativação social, ou seja, todo este domínio que cruza a arte à arquitetura e também à vida cotidiana. (ALVES; LAMONI, 2017)

Deve aqui ser mencionada uma particularidade na montagem da exposição no que tange as obras de Lia Chaia e Andrea Brandão ali expostas. As obras de Chaia foram previamente selecionadas de seu portfólio e transportadas do Brasil para Lisboa⁸, enquanto que as obras de Andrea Brandão são todas *site-specific*⁹. Essa particularidade demandou o que Lamoni chamou de “uma imersão constante” (ALVES; LAMONI, 2017) em um espaço subjetivo em comum, originando obras dotadas da personalidade da artista e adequadas à linha discursiva intencionada pelas curadoras. Como consequência, pode-se dizer que estavam ali tanto as memórias individuais de Brandão quanto as memórias coletivas com as quais esteve em contato durante suas passagens pelo Brasil ao longo de sua vida e que acabaram por influenciar seu processo criativo, fornecendo-lhe todo um depósito

⁷ Andrea Brandão não é brasileira, mas sim portuguesa. Se formou em Design Industrial, fez o Curso Avançado de Artes Plásticas na escola de arte Ar.Co e iniciou, recentemente, o doutoramento em Estudos Artísticos na Universidade Nova de Lisboa. Dentre os meios de expressão que mais lhe nutrem, estão o desenho, a performance, o corpo e as intervenções e instalações no espaço, dedicando uma atenção especial ao processo de criação em si e em como este está relacionado à materialização da obra e seus limites.

⁸ As exceções são *Saída de emergência* e uma performance realizada pela artista no âmbito do programa paralelo da exposição.

⁹ A terminologia aplica-se às obras de arte produzidas, especificamente, para uma exposição ou projeto artístico. Seu apelo e significado dependem diretamente do local onde estão instaladas, seja ele a natureza, um espaço público ou um museu. (CHILVERS; GLAVES-SMITH, 2009).

vivencial e simbólico com o qual pudesse se relacionar e que seria o seu ponto de partida na proposição de reflexões muito específicas por meio de suas obras. Nesse sentido, cabe ressaltar a afirmativa de Gibbons (2007) de que as produções artísticas autobiográficas, mais do que meramente refletir a visão pessoal de seu criador, acabam por evidenciar uma articulação entre o Eu privado e o Eu público, partindo-se da afirmação de que o indivíduo criativo é muito mais relacional do que autônomo, dotando o âmbito pessoal e o político de uma ligação inquestionável.

Um *coabitar* de memórias e discursos

É sabido que, no campo do discurso, os museus e os espaços culturais são espaços fecundos não só para a difusão do conhecimento, mas também para a sua construção e reconstrução. A catalogagem ou produção de artefatos e peças de arte que carregam em si significados faz com que as exposições de arte produzam discursos e argumentos que extrapolam a intenção curatorial para atuarem também nas dinâmicas sociais, seja por reforçá-las ou modificá-las. Porque correspondem à estruturas sociais em sentido histórico (HALL, 1997), os discursos relacionam-se menos com uma pura atribuição de sentido e associação de ideias e mais com uma organização do conhecimento e construção de uma visão de mundo atrelada à relações de poder (HALL, 1997), estando intimamente ligados às ordens sociais vigentes. Como resultado, observa-se aquilo que Foucault (1980, p. 145) chamou de “strategic knowledge”, por meio do qual o poder instituído é perpetuado em camadas mais sutis que perpassam a vida social, como o conhecimento e a concepção de mundo, de modo a privilegiar certos grupos sociais e culturais.

Em *[Co]Habitar*, identificam-se alguns temas recorrentes que, juntos, consolidam sua tônica. Em destaque, transparecem questões ligadas à cidade e ao urbano que são transversais a todas as obras. Essa relação tanto chega a beirar o óbvio em algumas peças, como é o caso de *Saída de emergência*, de Lia Chaia (Figura 1), quanto aparece de forma mais sutil, sendo evocada por meio de associações e propostas de reflexão sobre a relação entre o urbano e o orgânico, como no caso de *Folhagem*, da mesma artista (Figura 2). Do ponto de vista da curadoria, a intenção passava por promover um debate sobre a cidade enquanto espaço dinâmico que se localiza “entre o construído e aquilo que se destrói nesse ato de construção”. (ALVES; LAMONI; SERRA, 2016) A cidade, em *[Co]Habitar*,

também pode ser compreendida como uma metáfora do mundo, e as dinâmicas de construção e desconstrução aos saberes e à história que é escrita pelas mãos de historiadores e acadêmicos. Assim como a coabitação nas cidades é um tema que deve ser colocado em pauta, o debate sobre a coabitação das culturas ao nível mundial é igualmente urgente.



Figura 1 - Saída de Emergência (2016), de Lia Chaia. Foto: portfolio online de Lia Chaia. Disponível em: <http://www.liachaia.com>



Figura 2 - Folhagem (2012), de Lia Chaia. Foto: Patrícia Tany Posch.

Outro ponto especificamente trabalhado na exposição é o que versa sobre a relação entre a cidade e a natureza, para onde as artistas recorrem ao questionar os processos de urbanização que têm lugar nas grandes metrópoles. O mundo orgânico é assim usado para compor argumentos que atendem à máxima proposta

pelas curadoras de propor uma reflexão "entre o natural ou o orgânico, aquilo que é projetado, aquilo que é artificial." (ALVES; LAMONI; SERRA, 2016)



Figura 3 – Vila Minhocão (2015), de Lia Chaia. Foto: Patrícia Tany Posch.



Figura 4 – Detalhe de Vila Minhocão (2015), de Lia Chaia. Foto: Patrícia Tany Posch.

Se, para tornar-se social e ser transmitida, a memória coletiva precisa estar articulada (FENTRESS; WICKHAM, 1992), as representações assumem papel de destaque na assimilação e transmissão da memória coletiva no decorrer da história brasileira. As obras expostas em *[Co]Habitar* aludem, em níveis distintos, a concepções identitárias e memórias coletivas que remetem tanto às narrativas oficiais do país quanto àquelas que são, frequentemente, negligenciadas do discurso nacional. A evocação de tais memórias coletivas era uma possibilidade real para a curadora Margarida Brito Alves, que reconhece o espaço de representação, resgate e reflexão que estava a ser criado com a exposição.

[...] as coisas nunca eram só aquilo que aparentavam, tinham, de fato, toda essa possibilidade de escavarmos, a partir dali, toda uma série de questões que têm que ver com esse passado, com uma história de partilha e que, de alguma forma, é ali repensada, atualizada, faz-nos voltar a pensar sobre ela. (ALVES; LAMONI, 2017)

Mesmo que a intenção das curadoras fosse a de não recorrer a estereótipos sociais¹⁰ para representar as culturas latino-americanas (ALVES; LAMONI, 2017), é possível identificar algumas referências a um universo simbólico culturalmente arranjado para representar uma ideia de Brasil que recorre às memórias coletivamente instituídas ao longo do último século. A reflexão em torno das cidades, proposta saliente na exposição, poderia ser feita a partir da utilização de vários elementos, mas, como em *Fauna* (Figura 5) e *9 Pinturas* (Figura 6), de Lia Chaia, é a natureza eleita como um aspecto que fornece um contraponto ao processo de desenvolvimento das metrópoles, fazendo parte de um contexto que dá forma ao espaço urbano. Em fins do século XIX, o meio, assim como a raça, era um dos caminhos pelos quais os(as) intelectuais brasileiros(as) buscaram justificar a inquestionável diferença entre a configuração da sociedade brasileira frente às sociedades europeias. A topografia e o clima nas várias regiões do país explicavam a singularidade daquele povo frente às civilizações europeias, o que contribuiu para o crescimento de uma corrente de pensamento que partia da ideia de um Brasil exótico.

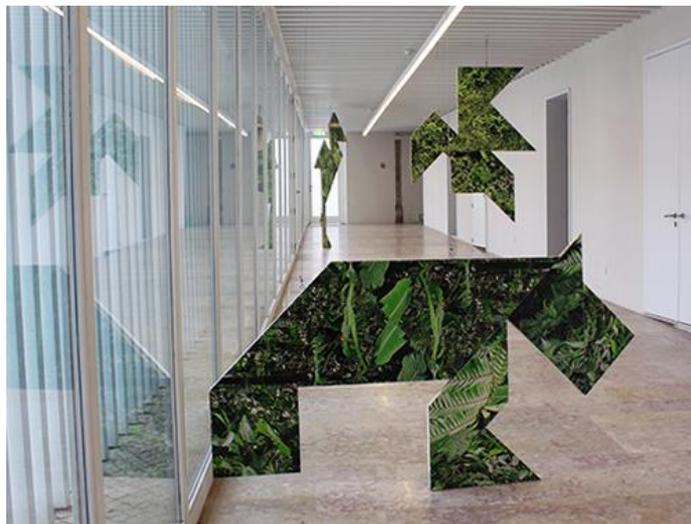


Figura 5 – Fauna (2006-2016), de Lia Chaia. Foto: Patrícia Tany Posch.

¹⁰ Lippmann (2009) argumenta que os estereótipos sociais condicionam a experiência social e cultural dos indivíduos por meio de concepções baseadas em recortes que perpetuam determinados aspectos em detrimento de outros. É por meio dos estereótipos sociais que, segundo o autor, os indivíduos “define first and then see”. (LIPPMANN, 2009, p. 81)

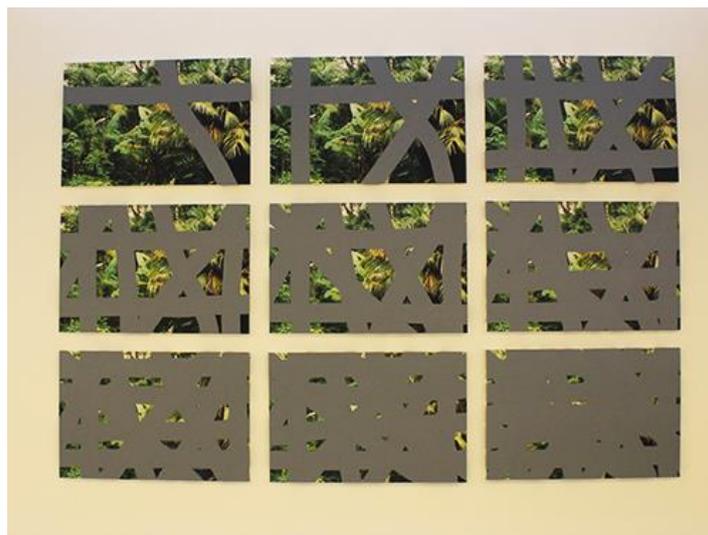


Figura 6: 9 Pinturas (2015), de Lia Chaia. Foto: Patrícia Tany Posch.

Enquanto a natureza surge inerente às obras de Chaia, Andrea Brandão recorre ao elemento orgânico para provocar outros tipos de reflexões. Esse aspecto nas obras de Brandão não passou despercebido da visão das curadoras, sobretudo Giulia Lamoni, para quem a flora foi adotada pela artista como um recurso para abordar temas sociais que fazem parte da complexa relação histórica entre Brasil e Portugal. (ALVES; LAMONI, 2017) Em *Ornamentus (plantas naturalis e sacus plasticus)* (Figuras 7 e 8), vê-se plantas de diversas espécies em sacos plásticos dispostos em um aglomerado. As espécies de plantas escolhidas pela artista não são portuguesas, mas sim endêmicas de países como o Brasil, a África e a Ásia, e o fato de estarem em sacos plásticos transportáveis, e não plantadas, assinala para a sua mobilidade. Nesse sentido, a obra de Brandão conversa diretamente com questões circunscritas na temática das migrações, seja por fornecer indícios que permitem estabelecer ligações entre as plantas e as comunidades de imigrantes estrangeiros em Portugal quanto por estabelecer-se enquanto crítica a uma suposta negação da alteridade cultural que inferioriza o outro ao mesmo tempo em que lhe tira o lugar de voz.



Figura 7 – *Ornamentus (plantas naturalis e sacus plasticus)* (2014-2016), de Andrea Brandão.
Foto: Patrícia Tany Posch



Figura 8 – Detalhe de *Ornamentus (plantas naturalis e sacus plasticus)* (2014-2016), de Andrea Brandão. Foto: Patrícia Tany Posch.

São camadas de interpretação como essa que estimulam o debate sobre problemáticas socioculturais que apresentam-se, de fato, como um traço forte em outras obras de Brandão em *[Co]Habitar*. No jardim exterior da Casa da América Latina, a artista posicionou aros de bueiros urbanos de modo a desenhar a constelação de Capricórnio no relvado, obra intitulada *Trópico* (Figura 9). Assim como um trópico - que, para Brandão, “é linha imaginária, portanto, ela nem existe sequer” (BRANDÃO, 2017) - as divisões sociais e culturais por meio das quais as sociedades se organizam são invisíveis e arbitrarias, estando elas organizadas de acordo com relações de poder. É na associação do nome da obra ao desenho proposto com os bueiros, contudo, que a obra se completa, com a proposta do

Trópico de Capricórnio como um indício de como se configura o diálogo cultural que há entre as nações. Cabe lembrar que o trópico em questão está localizado ao sul da Linha do Equador e atravessa, assim, países do hemisfério sul do planeta Terra, sendo a maioria de África e da América Latina. Em suma, Brandão apela para a urgência de que os indivíduos pensem seu papel no mundo de forma holística, tirando conclusões de cunho não só crítico, mas também político.

[...] eu diria que um alguém que tivesse... que conseguisse entender que aquilo é o desenho da constelação de Capricórnio, que a constelação de Capricórnio, normalmente, só se vê mais no hemisfério sul, já começaria a ter uma disposição de pensar um bocadinho onde é que nós estamos ou... estamos do outro do mundo ou estamos aqui.... já começaria a ter essa consciência. E, depois de ver essa peça, começasse a olhar para os buracos e também começasse a imaginar ligações. Eu acho que já estaria ótimo, sim. (BRANDÃO, 2017)



Figura 9 – *Trópico* (2016), de Andrea Brandão. Foto: ab portfolio <https://issuu.com/andreabrandao/docs/ab_portfolio_completo_sep_2>

Não menos importante, ainda é possível identificar a emergência de memórias coletivas subterrâneas (POLLAK, 1989) em algumas obras de Brandão em *[Co]Habitat*, o que vem a chamar a atenção não só para o fato de que tais lembranças resistem ao esquecimento social, mas começam a surgir em novos espaços coletivos. As produções artísticas que são capazes de evocar tais memórias são consideradas verdadeiros “acts of resistance” (GIBBONS, 2007, p. 63) e simbolizam a resistência de memórias silenciadas no decorrer da história, já que, em obras como estas:

[...] what is being produced is a set of counter-memories that, for all

their obfuscation, bring notice to the disappeared or deceased. (GIBBONS, 2007, p. 63).

Dentre as obras que mais relacionam-se com essa ideia encontra-se *Lastro* (Figuras 10 e 11), de Andrea Brandão, composta por dois blocos quadrados feitos de borra de café, madeira, corda de sisal e outros materiais não especificados, dispostos lado a lado e totalizando 300 quilos. Todo o esforço empregado na produção da obra - “no cansaço de fazer aquela peça que me matou” (BRANDÃO, 2017), nas palavras de Brandão - se reflete em sua complexidade. Para além da imponência do peso e o odor exalado pela obra, que se estendia por toda a sala de exposição e se acentuava conforme o tempo, tanto pelo material escolhido quanto as características físicas da obra fazem com que *Lastro* faça alusão à narrativas históricas que remetem ao período histórico marcado pelo tráfico de matérias-primas da colônia Brasil para a metrópole Portugal. Embora a artista já tivesse consciência da relação entre a matéria-prima escolhida e o tráfico entre Brasil e Portugal na época colonial, a carga histórica de *Lastro* só veio a ficar mais clara a partir de uma conversa de Brandão com Filomena Serra, uma das curadoras da exposição. Foi naquele momento em que a artista percebeu o grau de importância da obra e tudo o que ela representava enquanto contributo para dar visibilidade a memórias coletivas que remetem para um período histórico que é, frequente e intencionalmente, esquecido.

Mas houve uma das conversas com a Filomena e ela disse "Ah, que giro". E falou-me das histórias de Paraty e das pedras, como é que deixavam lá as pedras. Ou seja, como é que traziam o ouro, no caso não era café, de Paraty. Mas pronto, não interessa. O café como simbologia de tráfico. (BRANDÃO, 2017)



Figura 10 – *Lastro* (2016), de Andrea Brandão. Foto: Patrícia Tany Posch.



Figura 11 – Detalhe de *Lastro* (2016), de Andrea Brandão. Foto: Patrícia Tany Posch.

A memória do tráfico também está presente em *Rasa* (Figuras 12 e 13), também de autoria de Brandão. A peça apela para outros sentidos dos espectadores ao convidá-los para, descalços e de olhos fechados, percorrerem o corredor onde está instalada. É, no entanto, a escolha por usar materiais como a folha de ouro e o ouro fino que ajuda a compor o sentido da obra e sua inclusão no rol de obras que evocam memórias do período colonial. Tanto a escolha do café como a folha de ouro enquanto materiais criativos faz com que as respectivas obras sejam dotadas de uma carga simbólica histórica, dirigindo-se à consciência histórica pessoal do espectador (GIBBONS, 2007) e apelando para a construção de um novo sentido que provém tanto das referências contidas na obra e do conhecimento pessoal de cada indivíduo. Como resultado, observa-se que a interpretação da obra passa a ser tanto do espectador quanto do seu produtor, levando a novos modos de criar e significar a história nos quais a imaginação exerce papel fundamental em resgatar e recriar o passado. Algo também já imaginado pelas curadoras da exposição, para quem a exposição constituía-se como um espaço de “produção” (ALVES; LAMONI, 2017), “encontros” (ALVES; LAMONI, 2017) e representações.

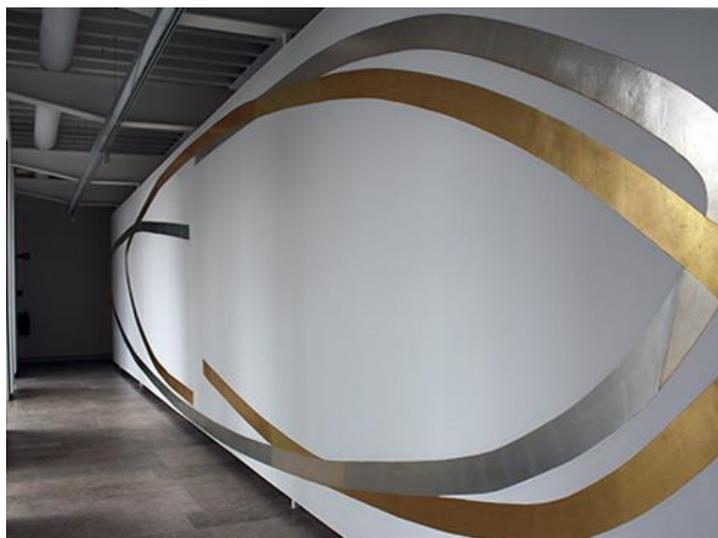


Figura 12 – *Rasa* (2016), de Andrea Brandão. Foto: Patrícia Tany Posch.

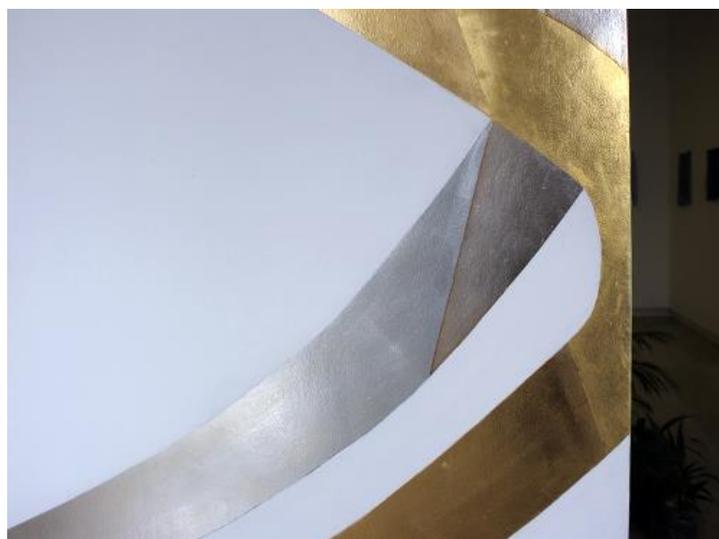


Figura 13 – Detalhe de *Rasa* (2016), de Andrea Brandão. Foto: Patrícia Tany Posch.

Conclusões

Embora a memória social brasileira tenha sido construída ao longo dos anos consoante às ideologias políticas de grupos sociais de elite, dada sua função de “definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras” (POLLAK, 1989, p. 9), ela acaba por ser interiorizada e colocada em prática pelos indivíduos que pertencem àquela nação. Sendo operada no seio da própria sociedade, essa memória é capaz não só de moldar o comportamento dos indivíduos, mas também lhes inculcar discursos que, ao longo do tempo, se cristalizam em estereótipos sociais e narrativas nacionais que traduzem uma identidade construída. Essa configuração torna-se, contudo, extremamente controversa no contexto dos discursos oficiais, que

operam como mecanismo de manutenção das relações de poder instituídas, sejam elas de classe, raça ou gênero.

Em *[Co]Habitar*, foi possível observar que a representação das artistas alude a uma identidade nacional brasileira que não está desconectada do discurso oficial que foi sendo construído ao longo do último século. Nas obras de Lia Chaia, a presença da natureza como contraponto à urbanização reforça uma interpretação de Brasil que tem no exotismo as suas raízes. As criações artísticas *site-specific* de Andrea Brandão, por sua vez, refletem provocações que advêm de um olhar crítico da cultura e das narrativas históricas constituídas. O uso de matérias-primas dotadas de significado histórico no contexto entre Brasil e Portugal, como a borra de café e a folha de ouro, e a preocupação em articular o debate acerca do eurocentrismo e o colonialismo, são os pontos de destaque das obras da artista na exposição. No que tange essas representações, que contribuem para a emergência de memórias coletivas que tendem não fazer parte do discurso oficial da nação, é de grande relevância pensar na manifestação de tais narrativas nos espaços culturais tanto em termos de culturais quanto políticos. Mais interessante ainda é constatar que tais narrativas da memória, que antes surgiam em contextos muito específicos, começam agora a estar presentes, ainda que de forma mais sutil, em outros níveis e espaços.

Ao evocar uma memória coletiva instituída e também aquelas que sempre estiveram na margem do discurso oficial da nação, *[Co]Habitar* se caracteriza como uma metanarrativa do Brasil, onde é possível ver refletidos não só os vários momentos históricos do processo de construção da memória coletiva, mas também alguns traços que esse processo deixou de contemplar. É, portanto, nas mãos das duas artistas que coabitaram a nova sede da Casa da América Latina, que nasce o discurso de uma exposição que apela para novas possibilidades de leitura de um universo simbólico da nação brasileira que extrapola as convenções sociais e culturais em vigência. Considerando que os longos períodos de silêncio sobre determinados fatos do passado não significam seu esquecimento, mas antes "a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais" (POLLAK, 1989, p. 5), a emergência de tais memórias em um espaço cultural aponta para novos caminhos e possibilidades de trabalhar as memórias coletivas no espaço cultural, reforçando-se a imaginação e interpretação do visitante e dos artistas no processo de ressignificação de uma memória coletiva que é partilhada.

Referências

ALVES, Margarida Brito; LAMONI, Giulia; SERRA, Filomena. Visita guiada à exposição [Co]Habitar, em 29 de outubro de 2016, na cidade de Lisboa-LIS.

ALVES, Margarida Brito; LAMONI, Giulia. [Entrevista]. 2017. Entrevista concedida a Patrícia Tany Posch, em 20 de junho de 2017, na cidade de Lisboa-LIS.

BACHMANN-MEDICK, Doris. *Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture*. Tradução de Adam Blauhut. Berlim: De Gruyter, 2016. 302 p.

BOURDIEU, Pierre. *The field of cultural production: essays on art and literature*. Editado por Randal Johnson. Nova Iorque: Columbia University Press, 1993. 322 p.

BRANDÃO, Andrea. [Entrevista]. 2017. Entrevista concedida a Patrícia Tany Posch, em 17 de julho de 2017, na cidade de Lisboa-LIS.

CHILVERS, Ian; GLAVES-SMITH, John. *A Dictionary of Modern and Contemporary Art*. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 2009. 776 p.

CRANE, Susan. Memory, Distortion, and History in the Museum. In: CARBONELL, Bettina Messias (Ed.). *Museum Studies: An Anthology of Contexts*. Oxford: Blackwell Publishing, 2009. p. 318–34.

FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. *Memória Social: novas perspectivas sobre o passado*. Tradução de Telma Costa. Lisboa: Editorial Teorema, 1992. 278 p.

FIRMINO, Cristina. Introdução. In: BELO, Ruy. *O Problema da Habitação - Alguns Aspectos*. 4. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1997. p. 7-18.

FOUCAULT, Michel. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. Nova Iorque: Pantheon Books, 1980. 270 p.

GIBBONS, Joan. *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. Londres: I.B. Tauris, 2007. 189 p.

GOMES, Flávio; PAIXÃO, Marcelo. Razões afirmativas: pós-emancipação, pensamento social e a construção das assimetrias raciais no Brasil. In: GOMBERG, Estélio; MANDARINO, Ana Cristina de Souza (Eds.). *Racismos: olhares plurais*. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 45–92.

STUART, Hall. Identidades mínimas. *Nossa América*, São Paulo, n. 13, p. 22-29, 1997. Disponível em: <<http://memorial.org.br/revistaNossaAmerica/13/revista13-1997-98-port.pdf>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

_____. Introduction: Who Needs “Identity”? In: DU GAY, Paul; HALL, Stuart (Eds.). *Questions of Cultural Identity*. Londres: Sage, 2003. p. 1–17.

LIPPMANN, Walter. *Public Opinion*. Londres: Transaction, 1998. [1922]

MBEMBE, Achille. *On the Postcolony*. Berkeley: University of California Press, 2001.

274 p.

MISZTAL, Barbara. *Theories of Social Remembering*. Berkshire: McGraw-Hill Education Open University Press, 2003. 204 p.

NORA, Pierre. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, Berkeley, n. 26, p. 7–24, 1989. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2928520>>. Acesso em: 30 dez. 2016.

O'NEILL, Paul. The Curatorial Turn: From Practice to Discourse. In: RUGG, Judith; SEDGWICK, Michèle (Eds.). *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*. Bristol: Intellect, 2007. p. 13-28.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3–15, 1989. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/view/306>>. Acesso em: 16 ago. 2016.

_____. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200–215, 1992. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/view/276>>. Acesso em: 16 ago. 2016.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Conocer desde el Sur: Para una cultura política emancipatoria*. Lima: Programa de Estudios sobre Democracia y Transformación Global, 2006. 285 p.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Memória Coletiva e Identidade Nacional*. São Paulo: Annablume, 2013. 257 p.

WEEKS, Jeffrey. The Value of Difference. In: RUTHERFORD, Jonathan (Org.). *Identity: Community, Culture, Difference*. Londres: Lawrence & Wishart, 1990. p. 88–100.

Data de recebimento: 17.01.2018

Data de aceite: 26.02.2018