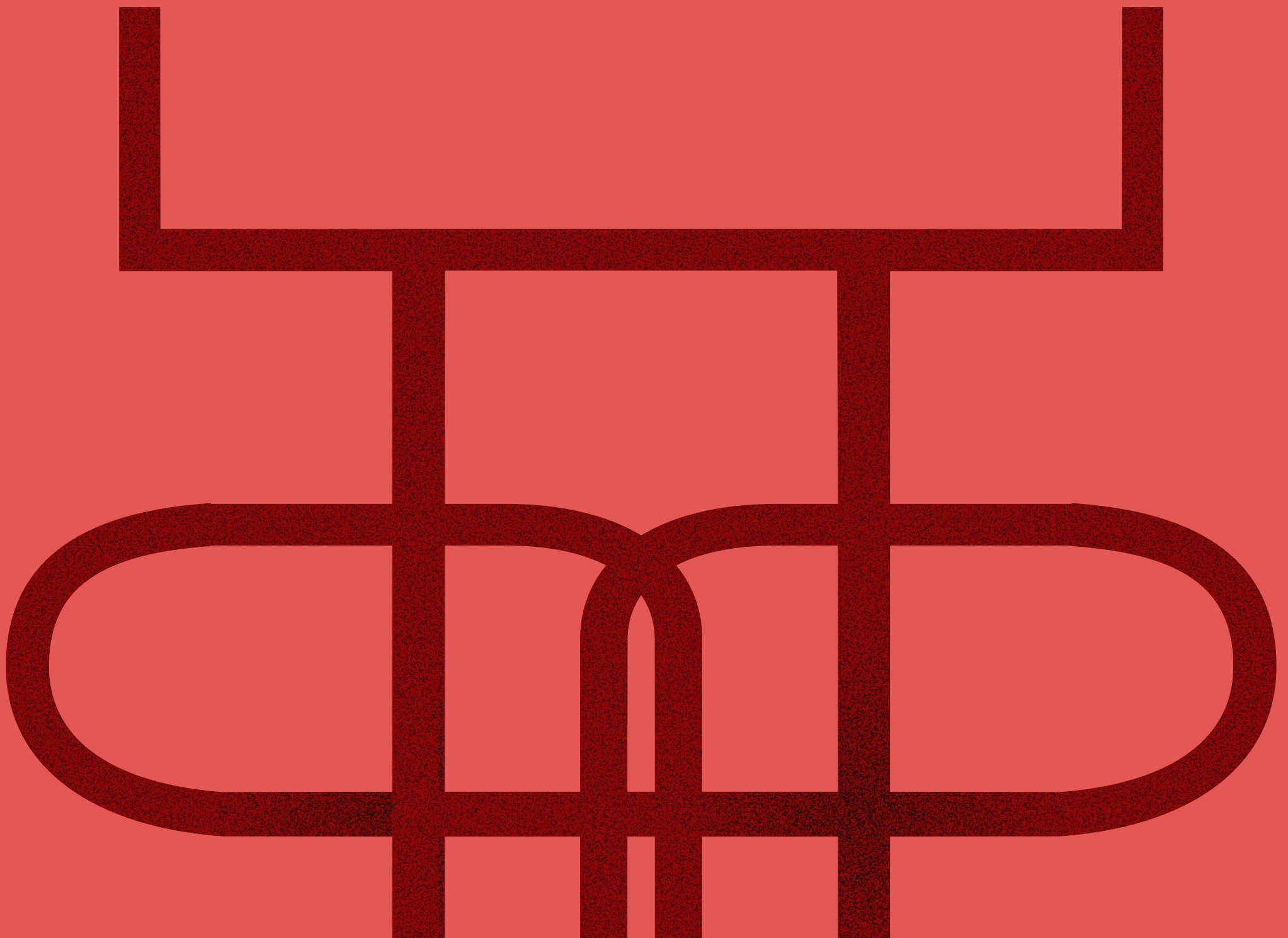


UM GLOSSÁRIO PARA

NAS MARGENS DA FICÇÃO

A GLOSSARY FOR ON THE EDGES OF FICTION



A

pag. 18 {ANEDOTA} {ANECDOTE}

EDUARDO STERZI

B

pag. 78 {BESTIARIO VII.
COLOSSO COLOSAL}

{BESTIARY VII. COLOSSAL COLOSSUS}

PEDRO G. ROMERO

D

pag. 74 {DIORAMA}

MARTA JECU

E

pag. 42 {ESPECULAÇÃO} {SPECULATION}

Musa paradisiaca

pag. 16 {ESTÓRIA} {STORY}

GUIMARÃES ROSA

F

pag. 46 {FABULAÇÃO} {FABULATION}

EDUARDO BRITO

pag. 24 FC/SF {ESPECULAÇÕES
SOBRE UMA FICÇÃO CIENTÍFICA
TECNO AFRO XAMÂNICA FEMINISTA}
{SPECULATIONS ABOUT AN AFRO SHAMANIC
FEMINIST TECHNO SCI-FI}

LUIZA PROENÇA E PATRÍCIA MOURÃO DE ANDRADE

pag. 44 {FICÇÃO} {FICTION}

JUAN JOSÉ SAER

pag. 32 {FIM DO MUNDO}

{END OF THE WORLD}

YURI FIRMEZA

J

pag. 50 {JOSÉ DE GUIMARÃES}

EDUARDO LOURENÇO

M

pag. 52 {MÁQUINA MITOLÓGICA}
{MYTHOLOGICAL MACHINE}

VINICIUS N. HONESCO

pag. 56 {MONSTROS} {MONSTERS}

EDUARDA NEVES

pag. 60 {MUSEU PARA O SÉC. XXI}
{MUSEUM FOR THE 21ST CENTURY}

POLLYANNA QUINTELLA

N

pag. 64 {NARRADOR/NARRAÇÕES}
{NARRATOR/NARRATIONS}

JOSÉ MARMELEIRA

O

pag. 66 {ORALIDADE} {ORAL TRADITION}

TIAGO PEREIRA

P

pag. 38 {PANGOLIM} {PANGOLIN}

SÉNAMÉ KOFFI AGBODJINOU

pag. 68 {PÓS-VERDADE} {POST-TRUTH}

TIMOTHY SNYDER

pag. 48 {PROFECIAS} {PROPHECIES}

MARTA MESTRE

R

pag. 70 {REALIDADE} {REALITY}

MATHEUS ROCHA PITTA

S

pag. 28 {SACOLA} {BAG}

TATIANA SALEM LEVY

pag. 14 {"STORYTELLING"
E ANTROPOLOGIA}

{"STORYTELLING" AND ANTHROPOLOGY}

FILIPE VERDE

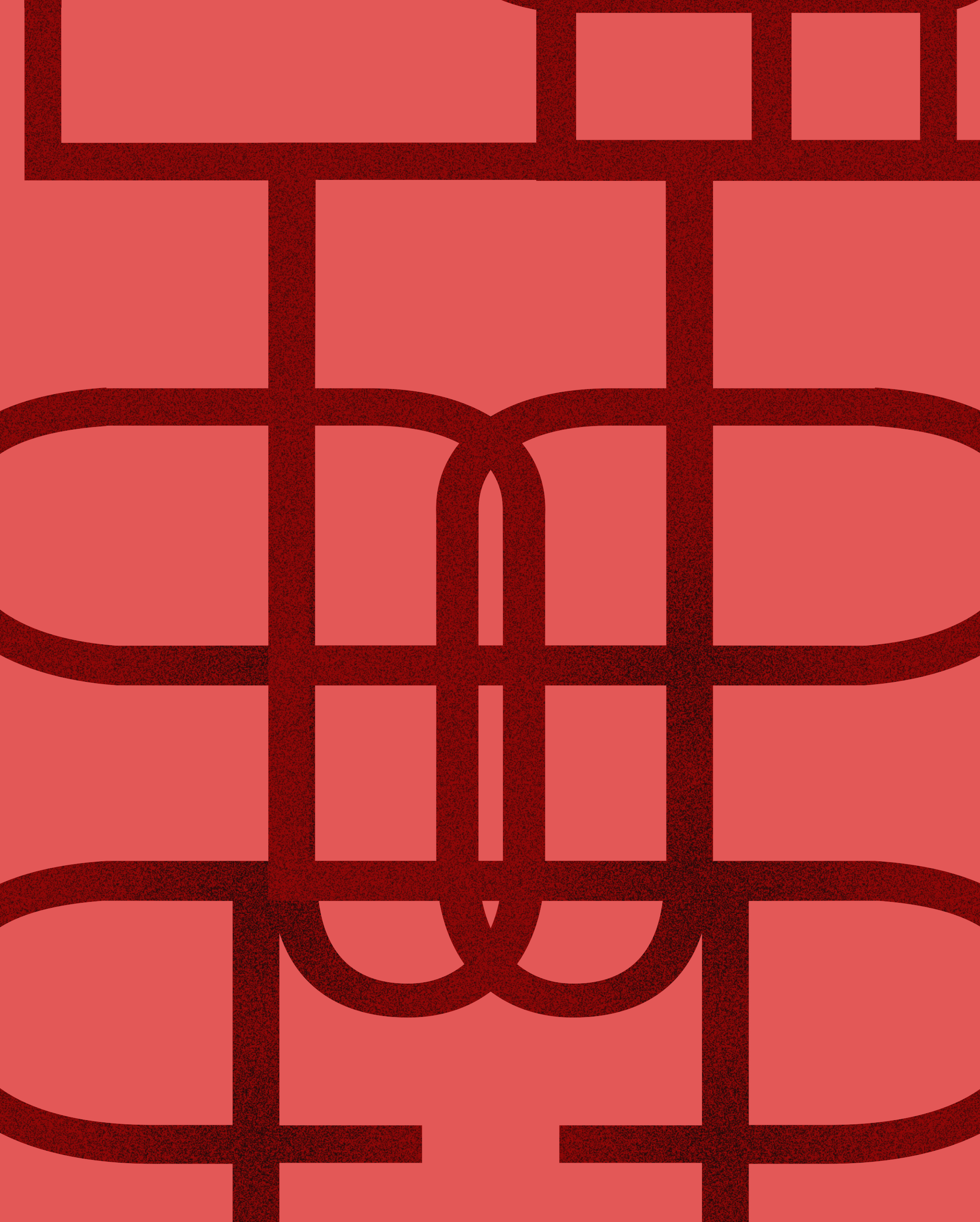
pag. 72 {SUPER-HIBRIDISMO}
{SUPER-HYBRIDITY}

JOSÉ MARMELEIRA

T

pag. 36 {TALISMÃ} {TALISMAN}

MARTA MESTRE



UM GLOSSÁRIO PARA NAS MARGENS DA FICÇÃO

Este glossário de palavras é um guia de leitura do programa artístico *Nas margens da ficção**, que acontece no Centro Internacional das Artes José de Guimarães, de 2021 a 2023. Um guia provisório, inacabado e aberto, cujo principal objetivo é propor múltiplas entradas para o universo fabulatório da arte.

Neste caso, ficção e real não disputam entre si como inimigas. São antes modalidades distintas de diálogo com o mundo, geradoras de miríades de formas de narrar e contar, as quais procuramos aqui percorrer.

Com verbetes inéditos escritos por autoras e autores convidados, a par de uma edição de textos previamente existentes, cada uma das palavras propostas convida a percursos que partem do Museu e a ele regressam. Entre o ver e o contar.

Dizer, comunicar com o outro implica uma negociação de significados e um sentido demiúrgico da linguagem. Cabe ao museu reescrever a sua gramática, entendendo nesse exercício o movimento da sua reinvenção e permanência.

Muitas palavras faltam a este glossário. Será sempre um projeto inacabado e provisório, mas que convida a inventar novas entradas para, quem sabe, chegar a lugar nenhum. O formato de A a Z também não garante um domínio do tema, não totaliza nenhuma sentença, é “apenas” um jogo que enfatiza a natureza polifónica desta lista. Pequenos temas para grandes vozes. Pequenas vozes para grandes temas. Vozes dissonantes. Nexos remissivos.

No caso dos textos escritos em português, foram mantidas as especificidades das variantes linguísticas de Portugal e do Brasil, assim como foi respeitada a opção quanto ao uso do Acordo Ortográfico.

** Nas margens da ficção* pede emprestado o seu título ao ensaio homónimo do filósofo francês Jacques Rancière para quem “o real precisa de ser ficcionado para ser pensado”

A GLOSSARY FOR ON THE EDGES OF FICTION

This glossary of words is a guide for reading the artistic programme, *On the edges of fiction**, held in the José de Guimarães International Centre for the Arts, between 2021 and 2023. It is a provisional, unfinished and open-ended guide, whose main objective is to propose multiple entries in relation to the fabulous universe of art.

In this case, fiction and reality are not polar opposites or enemies. Instead, they are simply different ways to forge a dialogue with the world, generating myriad options for narrating and telling things, that we seek to address herein.

With hitherto unpublished entries written by guest authors, alongside pre-existing texts, each entry invites us to embark upon routes that depart from the Museum and return to it. Between seeing and telling.

To speak and communicate with the other implies negotiation between different significations and a demiurgical sense of language. It is up to the museum to rewrite its own grammar, and thereby understand the movement of its reinvention and permanence.

Many words are missing from this lexicon. It will always be an unfinished and provisional project, inviting us to invent new entries in order, who knows, to go nowhere. The A-to-Z format does not guarantee dominion over each topic. No sentence offers an exhaustive definition. It is “simply” a game that emphasises the polyphonic nature of this list. Small topics for big voices. Small voices for big topics. Dissonant voices. Cross-references.

For the texts written in Portuguese, the specificities of the linguistic variants existing in Portugal and Brazil have been maintained, and each author’s option regarding use of the Portuguese Language Orthographic Agreement has been respected.

* *On the edges of fiction* borrows its title from the homonymous essay by the French philosopher Jacques Rancière who said that “reality needs to be fictionalised before it can be thought”.

S

{“STORYTELLING” E ANTROPOLOGIA}

{“STORYTELLING” AND ANTHROPOLOGY}

FILIPE VERDE

ANTROPÓLOGO / ANTHROPOLOGIST

“Era uma vez”, “naquele tempo”, “foi assim que aconteceu”, são frases presentes ou implícitas no contar de uma história. E os seres humanos nunca deixaram de inventar e narrar e reinventar histórias. Houve um momento em que as quiseram distinguir para as arrumar num recanto da biblioteca das letras maiúsculas da História Universal, foram assim catalogadas como contos populares, lendas, fábulas, sagas, mitos, epopeias, e colocadas junto a tudo o que é da fantasia e da imaginação. Mas elas não se deixaram aprisionar, sabendo cada uma que são tudo isso ao mesmo tempo e mais do que isso, que não cabem no espaço fechado da biblioteca, nem das páginas dos livros, porque onde existem é na vida e na atenção que lhes prestam aqueles que as contam e escutam.

As histórias contam-se a crianças, a adultos, a mortos e a deuses. Sob o céu de algum lugar, em templos que reúnem todos os lugares, ou ainda frente a um cenário encarnadas por atores, sombras ou marionetas. E o que contam faz temer, desejar, ansiar, rir, chorar – faz sentir e

faz pensar. E por isso nenhuma história começa ou termina dizendo: isto não é, não foi verdade. Porque nenhuma história é jamais – a não ser para aqueles que as quiseram aprisionar – fantasia, ficção ou irrealidade. Não fossem elas e os seus personagens – humanos, deuses, animais, santos, heróis, loucos ou criminosos – verdadeiros, nada ensinariam. E ninguém lhes prestaria a atenção, nem elas estabeleceriam a medida e o padrão pelo qual se chega a aferir o que faz dos homens homens, os deuses, as virtudes e os vícios aquilo que são. E como são diferentes essas coisas quando no-lo são mostradas por Aquiles, Arjuna, Cristo ou Geriguiguiatugo, nas histórias que os contam e aos mundos que as criaram e preservaram. “As histórias são apenas palavras”, pensaram talvez aqueles que as catalogaram e arrumaram como irrealidade. Mas tal é como pensar que uma escultura é apenas madeira, ou uma pintura apenas cor. E alguma coisa alguma vez é o que é sem que não seja por isso e antes disso palavra? As palavras das histórias são apenas a sua matéria, e aqueles que as quiseram ou querem aprisionar fazem da crença na sua irrealidade o molde de uma realidade empobrecida porque assim esqueceu as suas histórias. E é por serem palavras, e porque as palavras desenham os contornos dos mundos, que o “era uma vez” da sua intemporalidade é o ser plural de todos os mundos e de todos os homens - que se encontram e descobrem a si mesmos no receber e dar ao próprio tempo das histórias que os narram no que vão, através delas, sendo.

“Once upon a time”, “back then”, “that’s how it happened”, are phrases that are used or implicit whenever we tell a story. Human beings have never stopped inventing, narrating and reinventing stories. There was a time when people wanted to classify them, arranging them in a corner of the library, using the capital letters of Universal History. They were catalogued as folk tales, legends, fables, sagas, myths, epics, and placed together with everything related to fantasy and the imagination. But the stories did not allow themselves to be imprisoned, since each one knows that it is simultaneously all these things and much more - it does not fit in the closed space of the library or the pages of books, because the proper place of its existence is life itself and in the attention paid to it by storytellers and listeners. Stories are told to children, adults, the dead and to the gods. Under the sky of some place, in temples that bring together all places, or even on a stage incarnated by actors, shadows or puppets. And what stories reveal make people feel fearful or wishful - to yearn, laugh, cry. They make people feel and think. And that is why no story begins or ends with the phrase: this didn’t happen, it isn’t true. Because no story is ever - except for those who wanted to imprison them – a fantasy, fiction or unreality. If stories and their characters

- humans, gods, animals, saints, heroes, madmen or criminals – weren’t true, they would teach us nothing. And nobody would pay any attention to them, nor would they establish the measure and standard by which it is possible to gauge what makes men, gods, virtues and vices what they truly are. And how different these things are when revealed to us by Achilles, Arjuna, Christ or Geriguiguiatugo, in the stories about them and the worlds that have created and preserved them. “Stories are just words,” thought those who catalogued them and arranged them as a form of unreality. But this is like thinking that a sculpture is just a piece of wood, or a painting is just a blob of colour. And is anything ever what it is, without it being a group of words, precisely for that reason? The words of the stories are simply their material, and those who try or have wanted to imprison them do so because they use the belief in their unreality to mould an impoverished reality, because they have forgotten their stories. And it is because they are words, and because words trace the contours of the worlds, that the timeless statement, “once upon a time”, is the plural expression of all worlds and all men - who meet and discover themselves as they receive and give time to the stories that tell them what they are becoming, through them.

E

{ESTÓRIA}

{STORY}

GUIMARÃES ROSA

ESCRITOR / WRITER

(...) A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota.

João Guimarães Rosa,
“Aletria e hermenêutica”,
Tutaméia. Terceiras estórias, 1967.

(...) The story doesn't want to form part of history. Strictly speaking, the story must be against being history. Sometimes, the story wants to be more like an anecdote.

João Guimarães Rosa,
“Aletria e hermenêutica”,
Tutaméia. Terceiras estórias, 1967.



{ANEDOTA}

{ANECDOTE}

EDUARDO STERZI

POETA E ENSAÍSTA / POET AND ESSAYIST

Conversando, outro dia, com um amigo, chegamos juntos à conclusão – um tanto apocalíptica, como costumam ser, tantas vezes, as conclusões em conversas de amigos – de que a anedota é uma forma em declínio, uma prática em extinção. Meu amigo lembrava que, quando criança, comprava e lia antologias de anedotas, para decorá-las e, assim, entreter familiares e amigos de seu pai. Há poucas décadas, de fato, as anedotas pareciam estar por toda parte: humoristas lançavam discos com gravações de anedotas, revistas como a *Playboy* dedicavam páginas só a elas, antologias de anedotas eram publicadas e por vezes entravam nas listas dos livros mais vendidos. Hoje, porém, mesmo os discos de vinil, a *Playboy* e talvez até os livros são formas quase arqueológicas, sobreviventes apenas na medida em que se deixam enredar na lógica comercial do *revival*, lógica zumbi com suas sucessivas mortes e ressurreições que só parecem confirmar a morte inicial. No início dos anos 2000, houve, em alguns países, provavelmente motivada pelo sucesso de *Seinfeld* ao longo da década

da anterior, uma febre de *stand-up comedy* que parecia ir na contra-mão dessa tendência. Mas essa já era provavelmente uma expressão agonizante da forma quando ela já havia perdido sua consistência social. Mais do que uma transformação da anedota em espetáculo, o que ocorria ali era uma *redução* dela a espetáculo, deixando para trás a transmissão comunitária do anedotário original, com a qual, até poucos anos antes, a dimensão industrial da cultura ainda conseguia se comunicar. O contraste que aí se observa é semelhante àquele flagrado por Walter Benjamin na passagem das narrativas orais ao romance impresso, com a literatura – mas poderíamos pensar também no cinema – constituindo-se (ou reconstituindo-se continuamente) como coleção de formas nascidas da própria crise da experiência. Seria fácil colocar essa decadência da anedota na conta da correção política, que converteu, de fato, o humor em objeto de suspeita. Mas o fenômeno, de qualquer modo, parece ser mais amplo. É toda uma determinada sociabilidade, de que a anedota era expressão, que se extingue com ela.

“A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota”. Assim escreve Guimarães Rosa no primeiro dos quatro prefácios de *Tutaméia*, intitulado “Aletria e hermenêutica”. Desenvolve ali uma teoria da ficção a partir das formas, para ele coextensivas, do mito e da anedota (o próprio “Mito da Caverna”, de Platão, seria já uma anedota). Nessa teoria, que tem tantos pontos em comum com as considerações de Freud sobre o *witz*, cabe à anedota uma função, digamos, de alavanca entre literatura, filosofia e magia: “Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento”. Não é por acaso que a anedota, junto com todas aquelas que André Jolles chamou de “formas simples”, declina – ou pelo menos entra em parafuso – quando os vínculos comunitários, a um só tempo, atingem o que parece ser seu esgarçamento máximo e, por outro lado, são recompostos de forma nova nos ambientes digitais (o que, se por um lado atende à necessidade humana de vínculos, por outro favorece as *fake news* mais delirantes e outros modos perversos de comunicação social).

O piadista é, hoje, uma figura tão anacrônica quanto o profeta. Mas por isso mesmo, tanto quanto o profeta, talvez pertença ao futuro não menos que ao passado, sendo em ambos fundamental o desconcerto do tempo, que, nas suas vozes, nas suas palavras, nos seus gestos, encarnam.

Desde criança, quando os li e reli pela primeira vez, tenho a impressão de que a verdadeira história da minha cidade natal, Porto Alegre, é aquela contida nos três volumes do *Anedotário da Rua da Praia*, coleção de historietas engraçadas transcritas por Renato Maciel de Sá Júnior. Naquelas anedotas, eu encontrava a vida – as vidas – que outras formas históricas pareciam ocultar sob documentos e monumentos. Somente décadas depois, quando li, no *Dicionário Houaiss*, o verbete dedicado à *anedota* e deparei com a etimologia da palavra, percebi a pertinência daquela minha intuição infantil inusitada: aprendi, ali, que a palavra portuguesa *anedota* veio da francesa *anecdote*, por sua vez forjada sobre o termo grego *anékdota*, significando «coisas não publicadas». *Anékdota* era o “título da história secreta, cheia de detalhes sobre os personagens de seu tempo, escrita em adenda de sua *História das guerras de Justiniano* pelo historiador grego Procópio (séculos V e VI d.C.), retomado pelo historiador Varrillas em suas *Anecdotes de Florence* (1685)”. Daí que o primeiro sentido da palavra, em nossa língua, seja o de “particularidade curiosa ou jocosa que acon-

tece à margem dos eventos mais importantes, e por isso geralmente pouco divulgada, de uma determinada personagem ou passagem histórica”, só por extensão significando “narrativa breve de um fato engraçado ou picante”. Neste último sentido, é que é sinônimo de piada. Se a vergonha é o modo mais justo de pertencer a um lugar (a uma cidade, a um país etc.), talvez a transformação da história em anedota, ou mais exatamente a emergência da anedota como narrativa marginal e antimonumental da história, nos permita uma aproximação mais saudável, porque dialética, ao próprio pertencimento. Permite ser parte de uma história – à parte. A anedota, como formulou Guimarães Rosa, é a estória contra a História.

Segundo Norman Malcolm, Wittgenstein teria dito que se poderia escrever “uma obra filosófica séria e boa composta somente por *piadas*”. Em linha paralela, Eduardo Viveiros de Castro propôs que os maiores pensadores do Brasil são escritores: Oswald de Andrade, Clarice Lispector, Guimarães Rosa. O que há em comum a eles não é só o pensamento, uma disposição figurativa em direção ao conceito que atravessa a fabulação e com ela se confunde, mas também uma honestidade quanto ao seu ofício, que consiste em jamais descarnar o pensamento de sua dimensão não apenas material (pensa-se com o corpo e com as coisas ao redor), mas que também percebe e salienta, no fundo do pensado, o grão de graça que há em todo pensamento – a piada que o derruba do lugar majestático que poderia ser o da razão. Esse fundo báquico do pensamento não era estranho ao Dioniso de Nietzsche, tampouco ao Hegel da *Fenomenologia do espírito*, que foi assim traduzido por Haroldo de Campos em forma de poema: “a verdade é o / delírio báquico: / nela nenhum elo / escapa à embriaguez / e como cada / um deles / ao se- / parar-se i- / mediatamente já se dis- / solve / ela é / igualmente a / paz / translúcida e / singela”. Vale lembrar que, em *Tutameia*, Rosa chama de “báquicos” «o melhor solução e sorriso» de um personagem.

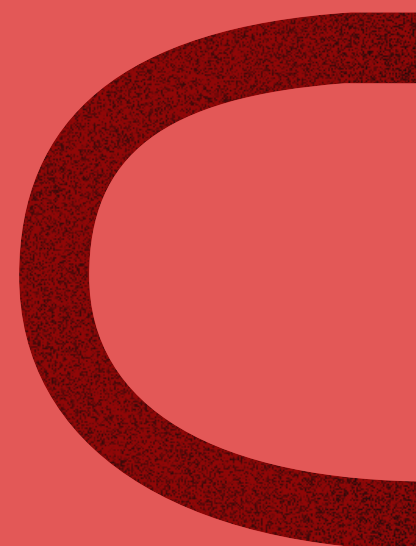
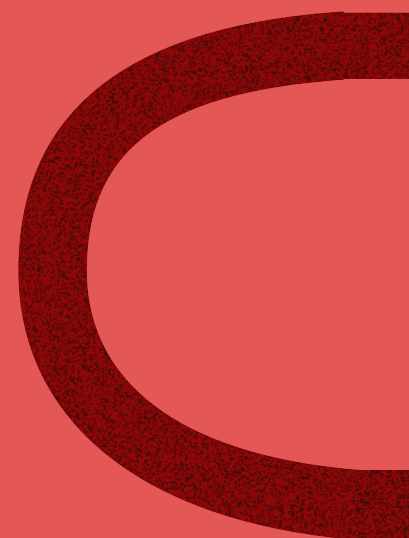
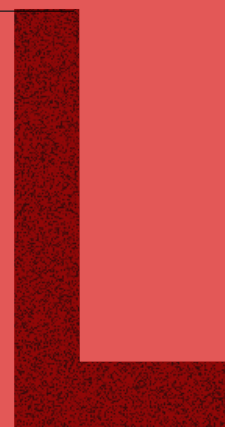
I was chatting the other day with a friend, when we came to the conclusion - somewhat apocalyptic, as is often the case in conversations between friends - that sharing amusing anecdotes is an art in decline, an endangered species. He remembered that, as a child, he would buy and read compendiums filled with amusing anecdotes, to learn them by heart and then entertain his family and his father's friends. A few decades ago, in fact, anecdotes seemed to be everywhere: comedians released records of them, magazines such as *Playboy* devoted entire pages to them, anthologies were published and sometimes became bestsellers. Today, however, vinyl records, *Playboy* and perhaps even books themselves have almost become archaeological forms, surviving only to the extent that they allow themselves to be caught up in the commercial logic of revivals, observing a zombie logic based on successive deaths and resurrections, that only seem to confirm the initial death. In the early 2000s, there was a sudden surge of stand-up comedy in some countries, probably inspired by the success of *Seinfeld* in the 1990s, that seemed to counter this trend. But that was probably the dying gasps of a form that had already lost its social consistency. More than transformation of anecdotes into a spectacle, they were reduced to the status of spectacle, leaving behind the community transmission of the original story, with which, until only a few years earlier, the industrial dimension of culture could still communicate. This contrast is similar to that observed by Walter Benjamin in the passage from oral storytelling to printed novels, via literature. We can also think of cinema as constituting (or continually reconstituting) a collection of forms that are born from the very crisis of experience. It would be easy to attribute the decline of sharing anecdotes to political correctness, which in fact made humour an object of suspicion. But the phenomenon, in any case, seems to be broader. A certain form of sociability, of which the anecdote was an expression, has been extinguished with it. “The story doesn't want to form part of history. Strictly speaking, the story must be against being history. Sometimes, the story wants to be more like an anecdote”. This is what Guimarães Rosa wrote in the first of the four prefaces of *Tutameia*, entitled “Aletria e hermenêutica” (Vermicelli and hermeneutics). He develops a theory of

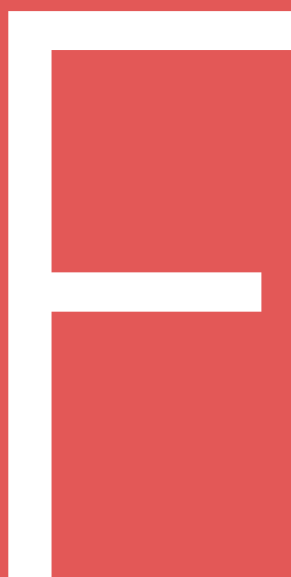
fiction based on the forms of the myth and the anecdote, which he considers to be coextensive (on this basis, Plato's “Allegory of the Cave” would also be an anecdote). In this theory, which has many points in common with Freud's considerations about the *witz*, the anecdote has a specific function, shall we say, of creating leverage between literature, philosophy and magic: “The anecdote is not a common thing; inclusively because it evades the planes of logic, proposing a higher reality and dimensions for magical new systems of thought”. It is no accident that sharing anecdotes, along with all those things that André Jolles called “simple forms”, began to decline - or at least go haywire - when community bonds, at the same time, attained what seems to be their maximum fragmentation and on the other hand, are reconstituted, in a new form, in digital environments (which, while on the one hand satisfy the human need for bonds, on the other hand favour the most delusional fake news and other perverse modes of social communication).

The comedian who likes to share anecdotes is, today, a figure as anachronistic as the prophet. But for this very reason, like the prophet, he may belong to the future just as much as to the past, and in both cases the mismatching of time plays a crucial role, which they incarnate, in their voices, words and gestures. Since I was a child, when I read and reread them for the first time, I have the impression that the true history of my hometown, Porto Alegre, is that contained in the three volumes of the *Anedotário da Rua da Praia* (Compendium of Anecdotes from the Rua da Praia) a collection of amusing short stories transcribed by Renato Maciel de Sá Júnior. In these anecdotes, I encountered life - lives - that seemed to be hidden in other historical forms, beneath documents and monuments. Only decades later, when I read, in the Houaiss Dictionary, the entry dedicated to anecdote and came across the etymology of the word, I realised the relevance of my unusual childish intuition: I learned, that the Portuguese word *anedota*, comes from the French word, *anecdote*, which in turn derives from the Greek term, *anékdota*, which means an “unpublished thing”. *Anékdota* was the title of the “secret history”, filled with details about the characters of his time, written by the Greek historian Procopius (who lived in the 5th and

6th centuries AD) as a supplement to his History of the Justinian wars, that was resumed by the historian, Varrillas, in his *Anecdotes of Florence* (1685)". Hence, the first sense of the word, *anedota*, in the Portuguese language, is that of a "curious or amusing incident, that occurs on the fringes of the most important events, and for that reason tends to be little publicised, concerning a certain historical character or passage", which only by extension means a "brief narrative of a funny or spicy fact". In the latter sense, it is synonymous with a *piada* (joke). If shame is the most appropriate way of pertaining to a place (to a city, a country, etc.), perhaps the transformation of history into an anecdote, or more precisely the emergence of the anecdote as a marginal and anti-monumental narrative of history, allows us to adopt a healthier approach, because it is dialectical, it belongs to itself. It allows us to be part of a history – but remain apart. An anecdote, as Guimarães Rosa put it, is the story against History. According to Norman Malcolm, Wittgenstein once said that "a serious and good philosophical work could be written that would consist entirely of jokes". In parallel, Eduardo Viveiros

de Castro proposed that the greatest thinkers in Brazil are the writers Oswald de Andrade, Clarice Lispector, Guimarães Rosa. What they have in common is not only thought, a figurative disposition towards the concept that crosses the fabulation and is confused with it, but also an honest attitude towards their craft, which consists of never detaching the thought from its dimension, which is not only material (we think with the body and with the things around us), but that also perceives and emphasises things, ultimately of that which has been thought about, the sliver of grace that exists in every thought - the joke which knocks reason from its pedestal. This bacchic background of thought was also considered by Nietzsche in his writings about Dionysus, and in Hegel's *Phenomenology of the Spirit*, which was translated by Haroldo de Campos in the form of a poem: the truth is the / bacchic delirium: / with no link therein / escapes intoxication / and how each / one of these / by stopping themselves / i- / immediately dis- solves / it is / equally / peace / translucent and / singular". It is worth remembering that, in *Tutameia*, Rosa uses the term "bacchic" to describe «the best hiccup and smile» of a character.





FC/SF {ESPECULAÇÕES SOBRE UMA FICÇÃO CIENTÍFICA TECNO AFRO XAMÂNICA FEMINISTA}

{SPECULATIONS ABOUT AN AFRO SHAMANIC
FEMINIST TECHNO SCI-FI}

LUIZA PROENÇA
CURADORA / CURATOR

PATRÍCIA MOURÃO DE ANDRADE
CURADORA DE CINEMA / FILM CURATOR

“Importa quais histórias contam histórias”; “importa quais histórias fazem mundos e quais mundos fazem histórias” – este é um mantra no pensamento visionário da filósofa da ciência Donna Haraway. No horizonte do campo de ação disso que talvez seja um axioma para uma ética do fazer científico, filosófico, e também artístico, está, para Haraway, a ficção científica – e a seu lado, outras variantes da sigla para o gênero em inglês, SF: fabulação especulativa [*speculative fabulation*], fato científico [*science fact*], feminismo especulativo [*speculative feminism*], – que descobriu nos livros de escritoras norte-americanas como Ursula Le Guin, Joanna Russ, Alice Sheldon, Marge Piercy, Octavia Butler, entre outras.

No pós-1968, quando o presente se impôs como desafio e a confiança ocidental no futuro foi posta em crise – algo que depois encontrou formulação cristalina, ainda que paradoxal, no grito de “*No future*” da banda de punk rock britânica Sex Pistols –, algumas dessas mulheres se aventuraram numa forma de literatura popular para fabular novos modos de organização social e comunitária, alianças possíveis entre humanos e não humanos, vivos e não-vivos, e outras dinâmicas de gêneros. “Experimentos mentais”, na definição de Le Guin, ou exercícios de “E se...”, como propôs Russ, a ficção científica converte-se num laboratório ético-político para pôr a imaginação a serviço de outros futuros possíveis; futuros não subordinados às realizações das promessas modernas tecno-científicas, nem tampouco alavancados pelas figuras de excepcionalidade de bravos heróis, pioneiros e conquistadores.

Ainda que os ascendentes e marcos inaugurais da SF sejam tema de debate, é ponto pacífico que sua popularização entre os séculos XIX e o XX na Europa corresponde às transformações da Revolução Industrial e da Revolução Francesa, à prevalência do discurso da ciência sobre o da religião, e, por último, a uma transformação radical na concepção e experiência do tempo e espaço. Na modernidade, o futuro livra-se dos domínios da escatologia cristã e transforma-se numa utopia de justiça, bonança, igualdade, liberdade e autonomia a ser alcançada pela dominação da natureza pelo homem (um ser universal branco e do sexo masculino), enquanto o espaço passa a ser visto como expressão de uma temporalidade organizada hierarquicamente entre atraso e progresso: as colônias, o “selvagem” ainda não civilizado, como uma etapa a ser superada.

Se a ficção científica encontrou solo fértil para se desenvolver na Europa e na América do Norte, não é sem alguns sinais trocados que ela é apropriada por aqui (escrevemos do Brasil), onde a flecha da história, rumo ao progresso, parece bater entortar, espiralar, entrando numa vertigem temporal e surreal. A ciência e a técnica que alimentaram o imaginário moderno ocidental chegaram nas bandas de cá de caravela, barco, navio, avião, internet discada ou fibra ótica, para então encontrar outras técnicas e regimes de pensamento, gestados fora da ordem racional moderna.

Talvez seja possível entrever uma ficção científica e especulativa dos trópicos no encontro entre essas diferentes concepções e práticas de ciência e tecnologia, indígenas e alienígenas. Uma SF tecno xamânica, afrofuturista, assombrada, DIY, low fi, e kitsch: aqui os espíritos da floresta dançam com os pixels e falhas técnicas, o Curupira e a Mula sem cabeça incendeiam-se e desmaterializam-se em cristais líquidos manipulados por programas de computador pirateados. Atravessada por um espírito de revolta com o não cumprimento da promessa moderna, sem renegar a existência de outras visões de mundo, esta ficção científica poderia ser uma aliada das feministas na formulação de futuros alternativos.

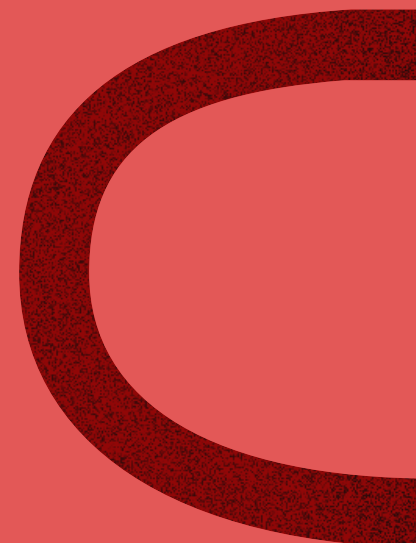
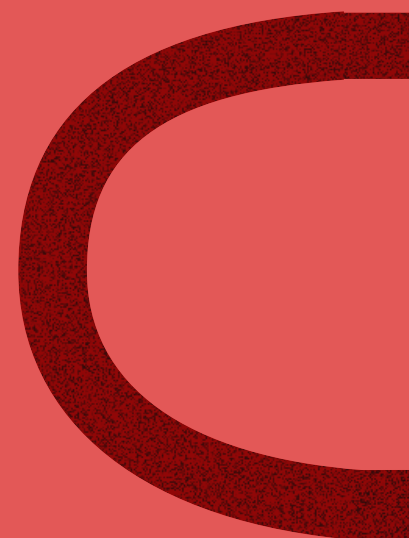
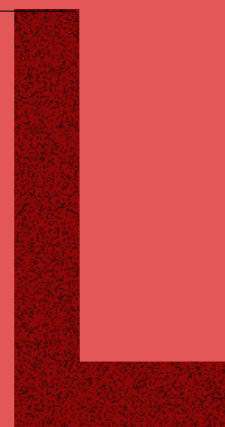
“It matters what stories tell stories”; “it matters what stories make worlds and what worlds make stories”- this is a mantra in the visionary thinking of the philosopher of science, Donna Haraway. She believes science fiction –that she discovered in the books by North-American writers, such as Ursula Le Guin, Joanna Russ, Alice Sheldon, Marge Piercy, Octavia Butler, among others – plays an important role in what could be an axiom for an ethics of the scientific, philosophical, art making. The same for the other variants of the genre’s acronym, SF: speculative fabulation, science fact, speculative feminism.

In the post-1968 period, when the Western confidence in the future entered into crisis - something that later found a crystalline, albeit paradoxical, formulation in the cry, “No future”, of the British punk rock band, Sex Pistols - , some of these female authors ventured into a form of popular literature to devise new modes of social and community organisation, possible alliances between humans and non-humans, the living and non-living, and other dynamics of genres. “Mental experiments”, in Le Guin’s definition, or exercises of “What if ...”, as proposed by Russ, science fiction became an ethical-political laboratory that placed the imagination at the service of other possible futures; futures that are not subordinated to the achievement of modern techno-scientific promises, nor leveraged by the exceptional figures of brave heroes, pioneers and conquerors. Although the ascendants and inaugural milestones of SF are a topic of debate, it is commonly believed that its popularisation between the 19th and 20th centuries in Europe corresponds to the transformations of the Industrial Revolution and the French Revolution, to the prevalence of the discourse of sci-

ence over religion, and, finally, to a radical transformation in the conception and experience of time and space. In the modern era, the future frees itself from the dominions of Christian eschatology and becomes a utopia of justice, calm, equality, freedom and autonomy, to be achieved through man’s mastery of nature, while space begins to be seen as an expression of a temporality organised hierarchically between progress and delay: the colonies, the uncivilised “savage”, as a stage to be overcome.

If science fiction has found a fertile soil to develop in Europe and North America, it is not without some mixed signals that it is appropriated here (we are writing from Brazil), where the arrow of history, moving towards progress, seems to warp, spiral, entering into a temporal and surreal vertigo. The science and technology that fuelled the modern Western imagination arrived in Brazil by caravel, boat, airplane, dial-up or fibre-optic internet, to find other techniques and regimes of thought, generated outside the modern rational order.

Perhaps it is possible to glimpse a speculative science fiction from the tropics in the encounter between these different indigenous and alien conceptions and practices of science and technology. A shamanic techno, afro-futurist, haunted, DIY, low-fi and kitsch SF: here the forest spirits dance with pixels and with technical flaws, the Curupira and the Headless Mule spontaneously combust and dematerialise in liquid crystals, manipulated by hacked computer programmes. Sustaining a sense of wrath against the non fulfillment of the modern promise, yet not denying the existence of other world views, this science fiction could be an ally of feminists, in the formulation of alternative futures.





{SACOLA}

{BAG}

TATIANA SALEM LEVY

ESCRITORA / WRITER

(...) Num pequeno ensaio escrito em 1986 por Ursula K. Le Guin, intitulado *The Carrier Bag Theory of Fiction* (algo como: “A teoria da sacola na ficção”), a escritora defende que nas regiões temperadas e tropicais onde o homínídeo deu origem ao ser humano, entre 65% a 80% da alimentação provinha da coleta de vegetais, frutas, sementes e raízes. Por conta disso, o primeiro utensílio utilizado pela humanidade para garantir a sua subsistência teria sido o recipiente: uma sacola, para transportar a comida, e uma mochila – ou *sling* – para carregar a prole de um lado a outro com as mãos livres.

Demorou para que os seres humanos tivessem a ideia de sair à caça de animais de grande porte. Quando isso aconteceu, defende Le Guin, eles trouxeram muito mais do que animais mortos: “Os caçadores habilidosos da época voltavam cambaleando com um monte de carne, um monte de marfim e uma história. Não era a carne que fazia a diferença. Era a história.” Nesse momento, as narrativas se tornaram mais dramáticas e interessantes. Afinal, ao contrário do

tedioso movimento de arrancar uma semente de aveia selvagem da sua casca, o embate sanguinolento com um mamute tem ação. Mais ainda: tem um herói. Foi esse herói que começou a narrar as nossas histórias, e não parou mais.

Quem narra a história? É uma questão não apenas literária, mas também política. Em sua teoria da sacola, Le Guin comenta que, quando estava escrevendo *Três Guinéus*, Virginia Woolf elaborou um glossário em seu caderno de anotações. Um dos verbetes era “heroísmo”, definido pela autora como “botulismo”. Ela tinha razão, o heroísmo está mais para uma doença tóxica e fatal do que para a salvação de mulheres indefesas e o assassinato de homens maus.

As histórias foram frequentemente protagonizadas pelos heróis que espancam, estupram, matam. Essas narrativas heróicas funcionam como uma lança, seguem numa única direção, ultrapassam o conflito e chegam ao seu *grand finale*. Le Guin propõe: “Eu ousaria dizer que o formato natural, próprio, adequado do romance pode ser o de um saco, uma sacola. Um livro guarda palavras. Palavras guardam coisas. Um romance é uma sacola de talismãs, que guarda itens em uma específica e poderosa relação uns com os outros e em relação a nós”.

Mudar da arma para a sacola é mudar quem conta a história. E é também mudar a forma de contar histórias, porque numa sacola cabem todos os tipos de vozes. A variedade de sementes, frutas e vegetais colhidos pelos nossos ancestrais pré-históricos eram para ser partilhados, como nas narrativas de que Walter Benjamin anuncia a morte em seu conhecido ensaio sobre a obra de Nikolai Leskov. Num certo sentido, eu diria que a experiência do fim do mundo nos aproxima das nossas origens. Começamos a sentir um desejo de ouvir as narrativas ancestrais, onde sonho e realidade são uma coisa só e onde a palavra perde sua autoria e se espalha pela comunidade.

Excerto

Tatiana Salem Levy,

“Do fim do mundo às origens”.

Revista *A Oficina* 1/2021.

In a short essay written by Ursula K. Le Guin in 1986, entitled *The Carrier Bag Theory of Fiction*, the writer says that in the temperate and tropical regions where it appears that hominids evolved into human beings, between 65% to 80% of the food was derived from gathering vegetables, fruits, seeds and roots. For this reason, the first tool used by mankind to guarantee their livelihood would have been the container: a bag, to transport food, and a pouch - or sling - to carry their offspring from one place to another, while keeping their hands free. It took a long time before human beings had the idea of hunting for large

animals. When that occurred, says Le Guin, they brought back much more than dead animals: “The skillful hunters would come staggering back with a load of meat, a lot of ivory, and a story. It wasn’t the meat that made the difference. It was the story.” At that period in time, the stories suddenly became more dramatic and interesting. After all, unlike the tedious movement of pulling a wild oat seed from its shell, the bloody clash with a woolly mammoth involved action. Furthermore: there is a hero. It was this hero who started to tell our stories, and this hasn’t stopped since. Who tells the story? This isn’t just a lit-

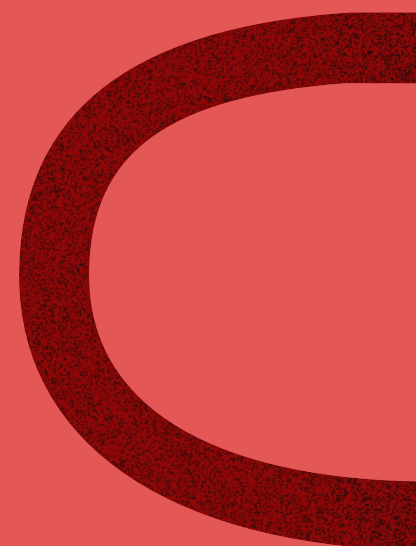
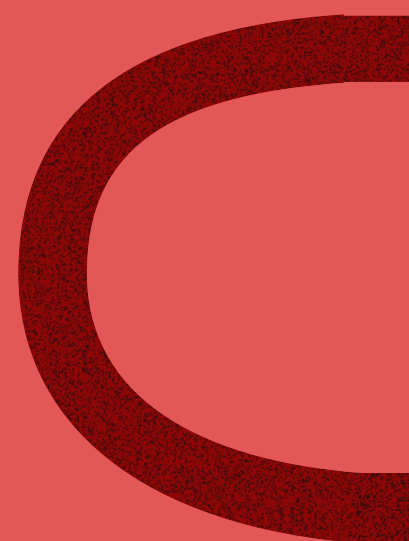
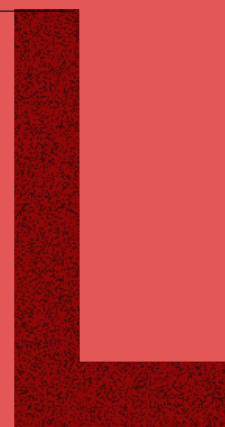
erary question, but also a political one. In her shopping bag theory, Le Guin comments that when Virginia Woolf was writing *Three Guineas*, she drafted a glossary in her notebook. One of the entries was “heroism”, which she defined as “botulism”. She was right, heroism is more about a toxic and fatal disease than the salvation of damsels in distress and killing villains.

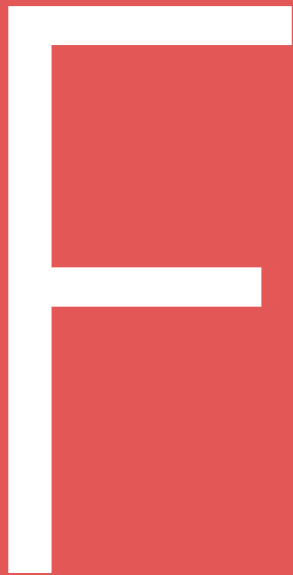
The stories were often carried out by heroes who would beat, rape and kill others. These heroic narratives operated like a spear, the hero went in one direction, overcame conflict and attained his grand finale. Le Guin proposes: “I would go so far as to say that the natural, proper, fitting shape of the novel might be that of a sack, a bag. A book holds words. Words hold things. They bear meanings. A novel is a medicine bundle, holding things in a particular, powerful relation to one another and to us.”

Changing from a gun to a bag involves changing who tells the story. And it is also about changing the form of storytelling, because all kinds of voices can fit in one bag. The variety of seeds, fruits and vegetables harvested by our prehistoric ancestors were to be shared, as in the narratives whose death is proclaimed by Walter Benjamin in his well-known essay on the work of Nikolai Leskov. In a sense, I would say that the experience of the end of the world brings us closer to our origins. We begin to feel a desire to hear ancestral narratives, where dream and reality are united and where the word loses its authorship and spreads throughout the community.

Excerpt

Tatiana Salem Levy, “From the end of the world and our origins”.
A Oficina 1/2021 Magazine





{FIM DO MUNDO}

{END OF THE WORLD}

YURI FIRMEZA

ARTISTA / ARTIST

A edição do jornal *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro), de dias 20 e 21 de junho de 1971, publicou uma nota com o título: “Arqueólogo encontrou vestígios fenícios”. Apesar do tamanho diminuto da nota, constituída de apenas dois curtos parágrafos, a revelação do achado apresenta a intrigante hipótese de que o homem mais antigo do Brasil poderá estar no estado do Ceará. Os vestígios, relatados pelo presidente do Centro de Informação Arqueológica da Guanabara, sr. Milton Pares, foram encontrados no sertão central cearense, no distrito de Alegre, município de Quixeramobim. E, consta ainda na matéria, em tom especulativo, que podem ser “de uma civilização bem anterior à dos fenícios”.

A pequena nota criou um enorme alvoroço entre os cientistas brasileiros e mobilizou um número considerável de arqueólogos. Dentre os pesquisadores que passaram a averiguar a região, foi um vigário, nascido ali próximo, que se destacou. O padre José Patrício de Almeida, pesquisador das antigas civilizações, sobretudo da

história dos povos fenícios, descobriu um sítio arqueológico no distrito de Ipiranga, município de Boa Viagem. Boa viagem situa-se a aproximadamente 50km de Quixeramobim. Com o achado, deliberou-se que aquela região integraria, de imediato, a rede de centros brasileiros de interesse arqueológico.

Em 1977, portanto, seis anos após a nota veiculada no *Correio da Manhã*, outro jornal, o *Correio do Ceará* publicou uma reportagem sobre a descoberta de José Patrício de Almeida. A reportagem considerava provável se tratar de pinturas pré-históricas realizadas por povos fenícios. Mais de uma centena de estudiosos do alfabeto fonético fenício dispuseram-se a contribuir com a leitura das inscrições e pinturas nos sítios arqueológicos.

Nikólaos Gutemberg, pesquisador radicado no Brasil, filho de mãe grega e pai alemão, exímio estudioso da escrita proto-sinaítica, tornou-se a pessoa mais respeitável entre seus pares. Contou, na equipe que passou a coordenar, com o auxílio de outra dezena de reconhecidos arqueólogos e historiadores. No entanto, em meados de 1978, N. Gutemberg, diante de divergências com o governo brasileiro, exigiu a presença em sua equipe de dois pesquisadores estrangeiros, um sacerdote oriundo de uma pequena cidade grega no golfo Termaico do mar Egeu e uma arqueóloga egípcia reconhecida por suas pesquisas com palimpsestos. (Não consta, em nenhum arquivo que tivemos acesso, o nome do sacerdote e da arqueóloga. São, em todos os documentos, tratados pelo ofício que exercem).

A divergência com o governo tornou-se desavença incontornável com parte da equipe com a qual trabalhava. Além dos altos custos, os cientistas, assim como o governo brasileiro, não compreendiam a necessidade de um sacerdote na equipe de trabalho. Ademais, o clima do sertão central cearense, incidindo com veemência no sítio arqueológico, tornou-se um empecilho para a plena atividade do sacerdote grego. Por tal motivo, o sacerdote passou a realizar a pesquisa de campo somente durante o início da manhã e ao entardecer. Outro fator que provocou evasão e, por fim, quase a completa destituição da equipe, foi a incomunicabilidade. Somente N. Gutemberg era fluente em grego e o sacerdote não falava outro idioma. As constantes e longas conversas entre ambos levantaram a suspeita de estarem omitindo informações importantes ao restante do grupo de pesquisadores.

No entanto, antes do ano de 1978 chegar ao seu fim, N. Gutemberg convoca uma assembleia e solicita a participação de toda a comunidade científica e dos generais do governo brasileiro – naquele momento, assim como atualmente, golpistas militares.

N. Gutemberg, diante de mais de uma centena de pessoas, executa a tradução das recém-conclusões do sacerdote grego. Ao analisar minuciosamente o conjunto de evidências, materiais, vestígios e pinturas, o sacerdote certifica que não se tratava de achados da civilização fenícia, como outrora divulgara um dos jornais de maior circulação no Brasil. Mais reveladora foi a afirmação de que, na verdade, se tratava de achados persas. Persas no sertão cearense.

O sacerdote explicou com riqueza de detalhes as evidências científicas que o levou a afirmar tal conclusão. No entanto, o sacerdote fez questão de frisar que a descoberta do sítio arqueológico feita pelo padre José Patrício de Almeida foi um chamado espiritual daqueles que ali sucumbiram. Afirmou que se a ciência trata o apocalipse como uma invenção de João e desconsidera os prenúncios de Messias, no livro de Daniel, esta mesma ciência não poderia desprezar a força de Saoshyant. E, de forma derradeira, vociferou que todos ali presentes encontravam-se mortos. Espectros de um mundo que já conheceu o seu fim.

Os cientistas, irrequietos, comentavam que sem a ameaça do fim do mundo a religião não cumpriria o seu papel, pois perderia o alibi do juízo final e sua contiguidade, o medo. A arqueóloga, ao perceber o desconforto cético dos cientistas ali presentes, tratou de apresentar a análise cruzada dos estudos entre o palimpsesto que estava a debruçar-se e os vestígios analisados pelo sacerdote. Recorrendo a teses, antíteses e sínteses argumentou que nas mensagens veladas do seu papiro não restam dúvidas, o fim do mundo já aconteceu. Tal qual esses traços que emergem de seus papiros, essas presenças emudecidas por camadas sobrepostas, todos naquele recinto encarnaram a contrapelo da inclemência do tempo. O fim do mundo, a arqueóloga seguia firme sem se abalar pela algaravia de vozes da plateia, é o que passou, mas também o porvir. O que nos faz crer que nem o mundo é apenas um e nem único é o seu fim. No limite, o mundo está sempre em acabamento. E, quiçá, podemos adiar alguns dos fins de alguns dos mundos.

Da ata da assembleia, datada do dia 11-12-1978, só sobrou uma pequena parte legível que sinaliza o comum acordo entre mecanismos de controle, epistemicídio, religião e ciência:

“(ilegível) nada mais havendo a tratar, a ata foi lavrada, aprovada e assinada pela totalidade dos membros do Conselho de Escatologia presentes à reunião e pelos militares e Secretário da Mesa”.

The edition published on June 20-21, 1971 of the newspaper *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro), included a small news item with the title: “Archaeologist found Phoenician remains”. Despite the diminutive size of this news item, which consisted of only two short paragraphs, revelation of this find presents the intriguing hypothesis that Brazil’s oldest vestige of human presence may be in the state of Ceará. The remains, reported by Milton Pares, president of the Guanabara Archaeological Information Centre, were found in the central hinterland of Ceará, in the district of Alegre, municipality of Quixeramobim. And, the news item also states, in a speculative tone, that the remains may be “from a civilization well before that of the Phoenicians”.

This small news item created a huge uproar among Brazilian scientists and mobilised a considerable number of

archaeologists. The researchers who began to investigate the region, included a vicar, who was born nearby, who stood out. Father José Patrício de Almeida, a researcher of ancient civilizations, in particular the history of the Phoenician peoples, discovered an archaeological site in the district of Ipiranga, municipality of Boa Viagem. Boa Viagem is located approximately 50km from Quixeramobim. As a result of this finding, it was decided that that region would immediately be included within the network of Brazilian centres of archaeological interest.

In 1977, six years after the news item published in the *Correio da Manhã*, another newspaper, the *Correio do Ceará* published an article about José Patrício de Almeida’s discovery. The article considers that it is probable that they were prehistoric paintings by Phoenician peoples. More than a

hundred scholars of the Phoenician phonetic alphabet were willing help decipher the inscriptions and paintings in the archaeological sites.

Nikólaos Gutemberg, a researcher based in Brazil, the son of a Greek mother and a German father, an accomplished scholar of Proto-Sinaitic writing, became the most respectable figure among his peers. The team that he began to coordinate, included another dozen renowned archaeologists and historians. However, in mid-1978, in the face of disagreements with the Brazilian government, N. Gutemberg demanded the addition of two foreign researchers in his team, a priest from a small Greek town in the Aegean thermal gulf and an Egyptian archaeologist, renowned for his research into palimpsests. (The names of the priest and archaeologist do not appear in any of the archives that we had access to. In all the documents, they are referred to by their profession).

The initial disagreement with the government evolved into an unavoidable conflict with part of the team with which he was working. In addition to the high costs, the scientists, like the Brazilian government itself, did not understand why it was necessary to include a priest in the project’s team. In addition, the aggressive climate of the central backlands of Ceará, which strongly affected the archaeological site, became an obstacle to the Greek priest being fully operational. For this reason, he began to conduct his field research only at dawn and dusk. Another factor that caused divergence and, finally, almost the complete dismissal of the team, was the lack of communication. Only N. Gutemberg was fluent in Greek and the priest spoke no other language. The constant and long conversations between both raised the suspicion that important information was being withheld from the other researchers. However, before the end of 1978, N. Gutemberg called a meeting and asked for the participation of the entire scientific community and the generals of the Brazilian government – who, at that time, like today, had taken part in the military coup d’état.

N. Gutemberg, in front of more than a hundred people, translated the Greek priest’s recent conclusions. By carefully analysing the evidence, materials, traces and paintings, the priest certified that it was not a sign of a Phoenician civilization, as had been previously disclosed to one of Brazil’s biggest circulation news-

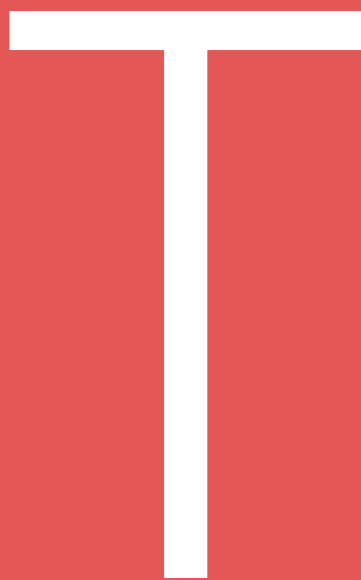
papers. More revealing was his claim that they were actually Persian vestiges - Persians in the backlands of Ceará.

The priest painstakingly explained the scientific evidence that had brought him to this conclusion. However, he stressed that the discovery of the archaeological site by Father José Patrício de Almeida was a spiritual call from the deceased. He stated that if science treats the apocalypse as an invention of John and disregards the harbinger of the Messiah, in the Book of Daniel, science could also not neglect the strength of Saoshyant. Finally, he proclaimed that everyone at the meeting was actually dead. Spectres of a world that had already met its end.

The scientists, somewhat restless, commented that without the threat of the end of the world, religion could not fulfil its role, since it would lose the alibi of the final judgment and its close neighbour, fear. Aware of the scepticism of the scientists in the meeting, the archaeologist tried to present a cross-analysis of the studies between the palimpsest, that was leaning over, and the remains that had been analysed by the priest. Using a combination of theses, antitheses and syntheses, he argued that the veiled messages contained in the papyrus left no room for doubt, the end of the world had already come and gone. Like the traces that emerged from the papyri, the presences that are muted by overlapping layers, everyone present in the room incarnated the counterappeal against the inclemency of time. The end of the world, the archaeologist continued to affirm, unaffected by the hushed whispering amongst the audience, had already happened, and will also happen again in the future. Which makes us believe that the world is neither just one nor does it only have a single end. In the extreme, the world is always coming to an end. And, perhaps, we can postpone some of the ends of some of the worlds.

From the minutes of the meeting, held on 11-12-1978, only a small legible part remains, indicating common agreement between the mechanisms of control, the war on knowledge, and religion and science:

“(illegible) with nothing more to discuss, the minutes were drawn up, approved and signed by all the members of the Eschatology Council who attended the meeting and by the military officers and the Meeting’s Secretary”.



{TALISMÃ}

{TALISMAN}

MARTA MESTRE

CURADORA / CURATOR

Palavra originária do francês *talisman*, que, por sua vez, provém do árabe *talāssim*, plural de *tilasm* – encanto – e do grego bizantino *télesma* – cerimônia religiosa – por sua vez derivado de *teleîn* – cumprir, fazer um sacrifício.

Objeto de pedra, tecido, metal, papiro ou pedra contendo signos e símbolos aos quais se atribuem virtudes mágicas e ocultas de proteção e salvação. Objeto místico, maravilhoso, sagrado, protetor, sobrenatural. O talismã pode possuir a força dos corpos celestes ou ser uma carta, uma imagem fotográfica, um objeto de uma pessoa por quem se nutre sentimentos benignos ou amorosos.

O talismã pode ser imaterial. Pode corresponder a uma influência positiva de um sujeito, de um grupo, de uma sociedade. Pode corresponder a uma qualidade, a uma virtude ou faculdade: coragem, inteligência, amizade, gênio, amor.

O talismã não é um objeto artístico e não é um meio de conhecimento científico, mas pode reparar, religar, curar. A sua força não está no seu poder sobrenatural ou na sua natureza esotérica, mas na sua na-

tureza compósita. O talismã combina elementos heterogêneos que possuem um sentido particular para aqueles que o transportam. Têm a capacidade de criar histórias, de construir laços que ajudam os indivíduos a habitar no mundo e a criar mundos.

O talismã é um objeto que circula, instável e portátil, entre os seus proprietários, exposto às mais diversas leituras e usos. O talismã estabelece uma relação entre as coisas e os sujeitos. Confere uma força àquelas ou àqueles que o transportam ou guardam, assegurando-lhes um sentimento de pertença ou identificação, de projeção no presente e no futuro. Como tal, um objeto artístico pode ser um talismã, embora nem todos os talismãs sejam objetos artísticos.

Os talismãs podem inspirar ações, modos de agir e reivindicar a visibilidade de um lugar no mundo. Os talismãs são objetos com os quais as minorias enfrentam a hostilidade do mundo, intervindo nele. São invocações, poemas materiais, paliativos para o sentimento de impotência, de desamparo, de colapso. Com a sua força, chamam todos os sujeitos, artistas e não-artistas, a uma experiência de regeneração estética, cultural, social e política.

Word that derives from French *talisman*, which, in turn, comes from the Arabic *talāssim*, the plural of *tilasm* - charm - and from the Byzantine Greek term, *télesma* - religious ceremony – which in turn derived from *teleîn* - to fulfil, to make a sacrifice.

A stone, fabric, metal, papyrus or stone object, containing signs and symbols to which magical and hidden virtues of protection and salvation are attributed. A mystical, wonderful, sacred, protective, supernatural object. The talisman can possess the strength of the celestial bodies or be a letter, a photographic image, an object of a person for whom benign or loving feelings are nourished.

The talisman can be immaterial. It can correspond to the positive influence of a person, group or society. It can correspond to a quality, virtue or faculty, such as courage, intelligence, friendship, genius, love.

The talisman is not an artistic object and is not a means of attaining scientific knowledge, but it can repair, reconnect and heal. Its strength does not lie in its supernatural power or esoteric nature, but in its composite nature. The talisman combines

heterogeneous elements that have a specific meaning for its holder. It has the ability to create stories and build bonds that help individuals to live in the world and create worlds.

The talisman is an object that circulates, unstable and portable, between its owners, and is exposed to the most diverse readings and uses. The talisman establishes a relationship between things and subjects. It gives strength to those who carry or keep it, assuring them a sense of belonging or identification, a sense of projection in the present and in the future. As such, an artistic object can be a talisman, but not all talismans are artistic objects.

Talismans can inspire actions, ways of acting and claim the visibility of a specific place in the world. Talismans are objects used by minorities to face the hostility of the world, intervening in it. They are invocations, material poems, cures for the feeling of helplessness, helplessness, collapse. Through their strength, they call all subjects, artists and non-artists, to an experience of aesthetic, cultural, social and political regeneration.

P

{PANGOLIM}

{PANGOLIN}

SÉNAMÉ KOFFI AGBODJINO

ARQUITETO / ARCHITECT

O fascínio africano pelo bestiário fantástico é traído na arte negra. Allen F. Roberts (*Animals in African Art*) lembra que os animais mais mobilizados relacionam-se à ironia e ao paradoxo (...): “Por exemplo, a hiena, com um dimorfismo sexual pouco marcado, caracteriza-se pela sua natureza tanto masculina como feminina; ou então a serpente é amorfa e virtual, representa tudo o que ainda não adquiriu forma”. Há deste modo uma tendência para organizar e agenciar que está necessariamente relacionada com os mitos e a sua ecologia de limiares. Neste sentido, as máscaras (mais do que a estatuária) compostas, híbridas, antropozoomórficas, expressam o homem preso numa rede de laços da natureza, do sobrenatural, de dimensões e de universos para além dos seus... onde nada está isolado. O mito é suporte ficcional do Sistema do Mundo: a máscara em movimento suporte estético do mito. A função de uma máscara abstrata será por vezes a de manifestar seres míticos frequentemente apontados a

instâncias, forças naturais, dinâmicas, cósmicas, permitindo apreendê-las. A forma complexa (da máscara e das suas extensões de movimento) é deste modo uma intimação do mito. Toma a seu cargo a combinação de um sistema de relações. A imagem codifica o real para além do mito. Ele prescreve-lhe uma regra de materialidade. A máscara não está ao serviço do mito. Não o sublima nem o cumpre. Proporciona-lhe uma realidade.

Dominique Zahan, Antílopes do sol. Parte superior de máscara bambara “tchiwara” tipo cryptophane: porco-formigueiro sob pangolim com chifres.

Malraux manifesta de forma clara esta intuição: “A máscara africana não é a fixação de uma expressão humana, é uma aparição... O escultor não dá forma a um fantasma que desconhece, suscita-o pela sua geometria, a sua máscara age menos na medida em que parece humana do que na medida em que não parece; as máscaras de animais não são animais: a máscara de antílope não é um antílope, mas o espírito-antílope, é o seu estilo que a faz espírito.” Como que projetado de tal objeto, o pangolim está para além da máscara... É uma desvirtuabilidade. Este algoritmo móvel é a realização inesperada da utopia. É o mito que se regenera de forma singular com essa realidade que lhe era apenas emprestada. Compreende-se assim que o pangolim tenha um lugar preponderante pelo seu poder evocador no simbolismo cosmogónico das sociedades cujas florestas povoa. Em termos gerais, será apresentado como o ser que lá está desde as origens (concentrou em si todas as potencialidades do por-vir) e aquele que desencadeou a criação. É em toda a parte um “ordenador do mundo”.

Sénamé Koffi Agbodjinou,
“La Leçon du Pangolin”.
*Décoloniser le Futur. Carnets de
Confinement #16 [online].*
<https://sename.medium.com/la-le%C3%A7on-du-pangolin-carnet-de-confinement-du-corona-au-colonat-chapitre-4-81b020724522>

The African fascination with the fantastic bestiary is revealed in Black art. Allen F. Roberts recalls (*Animals in African Art*) that the most frequently used animals are those for which there is the most tangible irony and paradox (...): “For example, the hyena, with slightly marked sexual dimorphism, is characterised by its nature that is sometimes masculine and sometimes feminine. Or the serpent, which is amorphous and virtual, is everything that has not yet acquired form.” Then there is a tendency to attribute a sense of agency, that we must relate to myths and their ecology of thresholds. In this regard, masks (more than statues) which are composite, hybrid and anthropozoo-

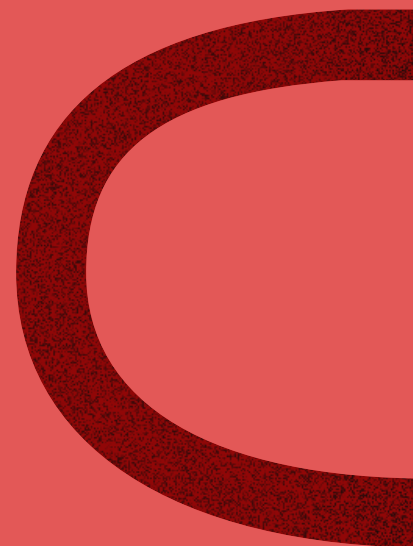
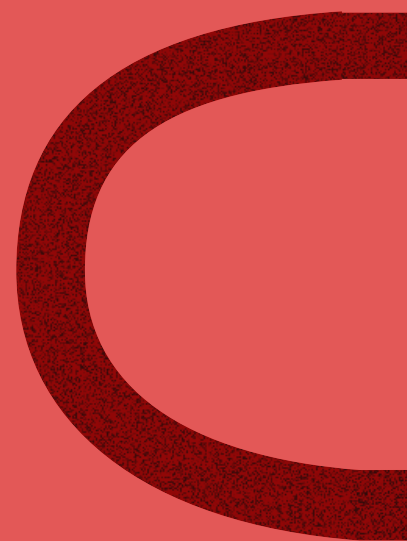
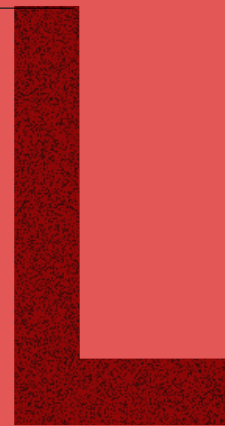
morphic, express the extent to which man is caught in a network of links with nature, the supernatural and dimensions and universe beyond his own ... where everything is linked. The myth is a fictional support for the World System: the moving mask is an aesthetic support for the myth. The function of an abstract mask will sometimes be to manifest mythical beings, which are often linked to instances, natural forces, cosmic dynamics and which allow them to be grasped. The complex form (of the mask and its danced extension) is therefore an injunction of the myth. It underpins the combinatory dimensions of the relationship system. The image encodes the reality which is fur-

ther away than the myth. It prescribes a rule of materiality for it. The mask does not serve the myth. It neither sublimates nor completes it. It offers a reality to the myth.

Dominique Zahan, Sun Antelopes. Bambara crest, 'tchiwara' cryptophane type: aardvark under a horned pangolin. Malraux clearly reveals his intuition: "The African mask is not the fixation of a human expression, it is an apparition... The sculptor does not geometrize a ghost which he ignores, he uses his geometry to conjure it up. His mask is less important in terms of the aspects that resemble man than in those which do not resemble him; animal masks are not animals: the antelope mask is not an antelope, but the Antelope-spirit, and it is its style which makes it spirit." As if emerging from such a masquerade, the pangolin lies beyond the mask... It is a devirtuality. This moving algorithm is the unexpected realisation

of a utopia. It is the myth that uniquely relinks with this reality, which was only attributed to it. It is therefore understandable that the pangolin, due to its evocative power, assumes a preponderant place in the cosmogonic symbolism of the societies whose forests it populates. Generally it will be presented as the being who was there from the beginning (and concentrated all the potentialities of the future) and the being that triggered all creation. Everywhere he is "the organiser of the world".

Sénamé Koffi Agbodjinou,
"La Leçon du Pangolin".
Décoloniser le Futur. Carnets de Confinement #16 [online].
<https://sename.medium.com/la-le%C3%A7on-du-pangolin-carnet-de-confinement-du-corona-au-colonat-chapitre-4-81b020724522>





{ESPECULAÇÃO}

{SPECULATION}

Musa paradisiaca

ARTISTAS / ARTISTS

Primeiro cartão

No vapor de energia e exaustão, bola-mistério de pacote adulto.
Carapaça-criança de lâmina gasta envenenada por bateria exausta.

Segundo cartão

Céus da boca de nuvens-moreia. Machim elástico de garrafão-
-guarda. Ondas-tetas em anfiteatros-palato, ansiosos digestivos.

Terceiro cartão

Nariz-sovaco de banho sabão. Virilha de madeira doente colorida,
em afasia de cú. Palácio-mosca, monumento podre.

Quarto cartão

Pistola-dildo pó gelado. Disfarce em tripas, ameaça limpa.
Corpete-pele-de-cobra.

Quinto cartão

Comediante ampliado de yoga surdo. Almofada-pneu na
pegada-armadilha. Marca do apito, giro para a caça.

Sexto cartão

Vidros ruivos, estilhaços compridos. Dentes maduros para colher.

Sétimo cartão

Tesão televisivo no judo-colchão. Batatas de estalada, gordura
animada. Tudo sem falar Inglês.

Oitavo cartão

Sexo à pendura, macaco-suzuki, ovo bruto a cavalo.

Nono cartão

Inseminação corretiva, alarme de couro, apontador-padre.

Décimo cartão

Pneumo-estilo, ferro-velho em predação de jardim-disfarce.
Alergia de porta; homem e mulher.

Décimo primeiro cartão

Afasia-muscular, escrita-mola na prisão-menino. Beijo.

First card

In the steam of energy and exhaustion,
a mystery ball of adult package. A shell-
child with a worn-out blade poisoned
by an exhausted battery.

Second card

Roof of the mouth with moray-clouds.
Elastic machine with a bottle-guard.
Teat-waves in palate-amphitheatres,
anxious digestives.

Third card

Armpit-nose of bath soap. Coloured
sick wooden groin, in arse aphasia. Pal-
ace-fly, rotten monument.

Fourth card

Pistol-dildo frozen powder. Hidden in
the intestines, clean threat. Snakeskin
bodice.

Fifth card

Extended comedian of mute yoga. Pil-
low-tyre in the footprint-trap. Whistle
mark, turning for the hunt.

Sixth card

Red glasses, long shrapnel. Ripe teeth
to be collected.

Seventh card

Television hard-on on a judo-mattress.
Crisp potatoes, lively fat. All without
speaking English.

Eighth card

Hanging sex, Suzuki-monkey, raw egg
on horseback.

Ninth card

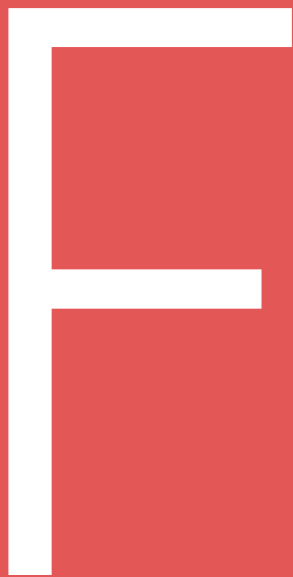
Corrective insemination, leather alarm,
priest-sharpener.

Tenth card

Pneumo-style, junkyard in garden-dis-
guise predation. Door allergy; man and
woman.

Eleventh card

Aphasia-muscular, writing-spring in the
prison-boy. Kiss.



{FICÇÃO}

{FICTION}

JUAN JOSÉ SAER

ESCRITOR E ENSAÍSTA / WRITER AND ESSAYIST

(...) A ficção não solicita ser acreditada enquanto verdade e sim enquanto ficção. Esse desejo não é um capricho de artista, mas a condição primeira de sua existência, porque só sendo aceite enquanto tal, se compreenderá que a ficção não é a exposição romanceada de tal ou qual ideologia, mas um tratamento específico do mundo, inseparável do que trata.

Este é o ponto essencial de todo o problema, e é preciso tê-lo sempre presente, caso se queira evitar a confusão de gêneros. A ficção mantém-se à distância tanto dos profetas do verdadeiro quanto dos eufóricos do falso. A sua identidade total com aquilo que trata poderia talvez se resumir na frase de Goethe:

“O romance é uma epopeia subjetiva na qual o autor pede permissão para tratar o universo à sua maneira; o único problema consiste em saber se tem ou não uma maneira; o resto vem por consequência”.

Juan José Saer,

“O conceito de ficção”.

Punto de Vista, nº 40, Buenos Aires,
julho-setembro de 1991.

(...) Fiction does not ask to be believed as truth, but as fiction. This desire is not an artist's whim, but the first condition of its existence, because only if accepted as such, only in this manner will it be understood that fiction is not the romanticised exposition of this or that ideology, but a specific treatment of the world, inseparable from that which is being addressed.

This is the essential point of the entire problem, and it must be borne in mind if one wants to avoid confusion of genres. Fiction remains at a distance from both the prophets of truth and the euphoric supporters of falsehood.

His total identity with that which is being addressed could perhaps be summed up in Goethe's phrase:

“The novel is a subjective epic in which the author asks for permission to treat the universe in his own manner; the only problem is whether or not there is a specific manner; the rest comes as a consequence”.

Juan José Saer,

“O conceito de ficção”

(The concept of fiction)

Punto de Vista, nº 40, Buenos Aires,
July-September 1991.



{FABULAÇÃO}

{FABULATION}

EDUARDO BRITO

ESCRITOR E PESQUISADOR / WRITER AND RESEARCHER

No fim da linha, precisamos da fabulação para nos sentirmos felizes nas histórias. Ela escreve-me: a memória é um processo que se serve das mesmas estratégias da ficção: um episódio que se omite e cuja falta se preenche ou deduz, um adjectivo que sobre-qualifica e que o receptor aceita por justo, sem questionar o tempo e a distância como ferramentas para desfocar a conclusão, como se só houvesse uma trajectória possível entre o ponto “a” e o ponto “b”. A má memória corresponde ao pesadelo ou ao recalçamento: melhor não falar disso. Eu estou aqui para ganhar, e nas fotografias sorrio sempre, disse-lhe uma vez um campeão.

Falar-me-ás da História e eu fugirei da questão – prossegue ela, levando a conversa para os mitos de origem e para o romance, para o cinema e para o Índio cego e analfabeto, de idade imemorable, que narra sem parar todas as histórias do mundo. Tão depressa te descrevo a chegada do homem à Lua como a carga de porrada que apanhei à saída de uma discoteca numa noite do Verão de

1969, como lhe disse um velho amigo já morto. Mais tarde, esse mesmo amigo contar-lhe-ia que, sempre que perguntado onde estava, nunca fazia corresponder o presente ao presente, situando a resposta um pouco à frente ou um pouco atrás no tempo, destino ou origem. Se já tinha saído, ainda estava em casa. Se quase a chegar, ainda a caminho. Desta forma, quando fosse dia e hora de fabular, jamais o interlocutor se aperceberia de qualquer alteração da expressão facial ou vocal que lhe denunciase a imprecisão. Não seria mentira, apenas reserva mental. Tinha perdido a esperança, já só se queria divertir.

Ela termina: se te interessar a verdade, restar-te-ão as bases de dados, a Estatística e a Hermenêutica. Por mim, fico-me a tentar compreender os sonhos e as singularidades: li há tempos que a mais pequena perturbação os transforma noutra coisa. Por isso se diz que estão sempre no futuro. Como Deus, o amor e o direito de viver em paz.

[A referência ao “Índio cego e analfabeto, de idade imemorable” vem de Italo Calvino em *Se Numa Noite de Inverno Um Viajante*. A referência às “singularidades” vem de Stephen Hawking em *Breve História do Tempo*].

Ultimately, we need fabulation to feel happy in stories. She wrote to me: memory is a process that uses the same strategies as fiction: an episode that is omitted and whose absence is filled in, or is deduced, an adjective that over-qualifies and that the receiver accepts to be fair, without questioning time and distance as tools to blur the conclusion, as if there were only one possible path between the points “a” and “b”. A bad memory corresponds to a nightmare or repression: it’s better not to talk about this. I’m here to win, and I always smile in photographs, a champion once told him.

You will talk to me about History and I will avoid the issue - she continues, directing the conversation towards origin myths and the novel, the cinema and the old Indian, a man of immemorial age, blind and illiterate, who, uninterruptedly tells stories that take place in countries and in times completely unknown to him. As soon as I describe the man’s arrival on the moon, like the onslaught I received when I left a disco one summer night in 1969, as an old friend, who was already dead, told him. Later, the same friend told him that, whenever asked about his whereabouts, he never

matched the present to the present, and placed the answer a little ahead or little behind in time, or destination or origin. If he had already left, he said he was still at home. If he was about to arrive, he said he was still on the way. As such, when it was the day and time to talk, the interlocutor was never aware of any alteration in facial or vocal expression that would denounce his imprecision. It wouldn’t be a lie, just a mental reserve. He had lost hope, he just wanted to have fun.

It ends: if you are interested in the truth, you will be left with databases, statistics and hermeneutics. On my part, I try to understand dreams and singularities: I once read that the smallest disturbance transforms dreams into something else. That’s why it is said that dreams are always in the future. Like God, love and the right to live in peace.

[The reference to the Indian, “a man of immemorial age, blind and illiterate” comes from Italo Calvino in *If On A Winter’s Night A Traveller*. The reference to “singularities” comes from Stephen Hawking in *Brief History of Time*].

P

{PROFECIAS}

{PROPHECIES}

MARTA MESTRE

CURADORA / CURATOR

Discurso falado e escrito em parábolas, alegorias, ditados, aforismo, récitas, versos, a profecia é dita num tom que pode ser declamatório, autoritário ou imperativo. Consiste na manifestação religiosa da graça de deuses no plural ou no singular, recebida pela revelação e falada pelo espírito, através de alguém que tem o dom de *pro* (“antes”) e *phemi* (“falar”): de “falar antes de”. A palavra provém do grego *prophēteia*, dom de interpretar a vontade divina, diferente de mero presságio ou adivinhação.

O profeta é o intermediário, o intérprete e o porta-voz do divino, e a profecia é a coisa dita ou escrita pelo profeta. O profeta responde a uma chamada, por meio de um sonho ou de uma visão, de uma entidade. O profeta pode ser um padre, um xamã, um adivinho, um místico – uma figura religiosa, com poderes extra-humanos. Inspirada por visões e audições, ou adquirida por meio de saberes, dons e técnicas, a profecia manifesta-se num estado de êxtase, musical e físico. O espírito divino fala pelo profeta e o profeta diz a profecia.

Na obra *As profecias de Abdul Varetti, escritor falhado* (1972), o artista português Álvaro Lapa é o mensageiro do sonho e da visão do seu

alter-ego. Bordadas em painéis em lona de cor crua, presos a simples estruturas de ferro, as profecias de Abdul Varetti anunciam um mundo em que amizade será livre, em que a crença e curiosidade florirão, em que a experiência interior será transmitida, ensinada musicalmente, em que humanidade se emancipará, as crianças chamar-se-ão crianças, e os adultos crianças evoluídas. O profeta-artista pode dizer as coisas que serão verdadeiras no futuro, porque elas são sempre verdadeiras.

Ciência da interpretação religiosa, a linguagem da profecia é poética. Pela exortação e a capacidade de “ver antes”, inspirados por forças extra-humanas e extra-terrenas, poeta e profeta revelam, avisam, anunciam. O poeta pode ser profeta, o profeta é poeta. Ambos, fazem uso do poder poético da exortação pela palavra falada ou escrita.

No fundo religioso da modernidade, o poeta e o artista são aqueles que carregam e dizem a mensagem do espírito, despertados por aquilo que acontece e veem no mundo. Criam parábolas, frases abstratas, metáforas e expressões poderosas, aforismos que concentram imagens como as de um apocalipse sem reino. Com a devastação ecológica e a predação total da natureza, a profecia torna-se terrestre, é-nos dirigida. Somos os destinatários da linguagem poética da profecia: o colapso do futuro, que é o fim do futuro, aguarda-nos, se não agirmos contra o dilúvio.

Spoken and written discourse, in the form of parables, allegories, sayings, aphorisms, recitals, verses, a prophecy is delivered in a tone that can be declamatory, authoritarian or imperative. It consists of the religious manifestation of the grace of gods, in the plural or singular, received by revelation and spoken by the spirit, through someone who has the gift of *phemi* (“to speak”) and *pro* (“before”, “in front”): “to speak before”. The word derives from the Greek term, *prophēteia*, the gift of interpreting the divine will, which is different from a mere omen or divination.

The prophet is the intermediary, interpreter and spokesman for the divine, and the prophecy is the thing that is said or written by the prophet. The prophet responds to a call from an external entity, through a dream or a vision. The prophet can be a priest, shaman, diviner or mystic - a religious figure, who has extra-human powers. Inspired by visions and auditions, or acquired through knowledge, gifts and techniques, the prophecy manifests itself in a state of musical and physical ecstasy. The divine spirit speaks through the prophet and the prophet utters the prophecy.

In the work “The prophecies of Abdul Varetti, failed writer” (1972), the Portuguese artist Álvaro Lapa is the messenger of the dream and vision of his alter ego. Embroidered on raw-coloured canvas panels, attached to simple iron structures, Abdul Varetti’s prophecies

herald a world in which friendship will be free, in which belief and curiosity will flourish, in which inner experience will be transmitted, taught musically, in which humanity will liberate itself, children will call themselves children, and adults will be evolved children.

The prophet-artist can say the things that will be true in the future, because they are eternally true.

The science of religious interpretation, the language of prophecy is poetic. Through the exhortation and the ability to “see before”, inspired by extra-human and extra-terrestrial forces, the poet and the prophet reveal, warn, announce. The poet can be a prophet, the prophet is a poet. Both make use of the poetic power of exhortation using the spoken or written word.

In the religious background of modernity, the poet and the artist are those who carry and speak the message of the spirit, awakened by what is happening and what they see in the world. They create parables, abstract phrases, metaphors and powerful expressions, aphorisms that concentrate images such as an apocalypse without a kingdom. With ecological devastation and the total predation of nature, the prophecy becomes terrestrial, is addressed to all of us. We are the addressees of the poetic language of prophecy: the collapse of the future, which is the end of the future, awaits us, if we do not act against the flood.

J

{JOSÉ DE GUIMARÃES}

EDUARDO LOURENÇO

FILÓSOFO E ENSAÍSTA / PHILOSOPHER AND ESSAYIST

Há alguns anos atrás, cruzei-me com José de Guimarães, perfeitamente por acaso. No espaço que mais se parece com os seus quadros: o espaço disperso de um aeroporto. Ele tinha acabado de chegar do Japão e contava-me o êxito obtido no famoso império dos signos. Não fiquei espantado quando soube que a sua pintura, sabiamente *naïve*, tinha sido muito bem recebida nesse mundo japonês, aparentemente tão afastado do nosso. Uma cultura que sobrepõe tão espontaneamente a forma ao signo deveria reconhecer-se no universo lúdico de José de Guimarães.

José de Guimarães conta, como uma criança, os mitos da nossa cultura ocidental. Sobretudo da nossa, a portuguesa, embora os desvie da sua utilização épica ou trágica. São-nos propostas histórias convertidas em códigos repletos de humor que nos convidam a pensar no jogo do mundo. Os grandes relatos morreram. Não há razões para os chorarmos. Assim pensa José de Guimarães ou a sua pintura por ele. Do Todo inacessível ou disperso para sempre, ele guarda o sentido das histórias cujos fragmentos ficaram na nossa memória.

Sobretudo, brinca com os signos visíveis que apenas podem referir a totalidade de uma forma alusiva. A paixão de José de Guimarães pelo alfabeto lúdico por excelência, o dos jogos de cartas, fala bastante do seu gosto pelos signos tratados como mitos e dos mitos tratados como música. Ou melhor, como uma dança. A sua dança não é lírica como a de Matisse. A sua festa não é a de Duffy. Pinturas que dependem do mundo real, de uma ou outra maneira. No caso de José de Guimarães, a pintura encontra ou relata uma aventura pictural, a das festas abstractas de Kandinsky ou Mondrian. Mas a sua festa, essa, não é a das formas abandonadas à sua liberdade mítica ou reduzidas à forma pura. As suas formas sobre-significam, vivem da mitologia que homenageiam, Rubens ou Camões, convertida numa autêntica festa de signos. Afinal de contas, a sua poética está próxima da poética da banda desenhada, tratada como um puzzle. Tanto festa de signos como signos em festa, a meio caminho entre o sobre-significado do mito e a indiferença da forma, anterior ao verbo. Criptogramas do mundo, hieróglifos voluntariamente escondidos ou abertos, os signos de José de Guimarães convidam o transeunte a entrar no seu jogo, simultaneamente aberto e abolido.

Mas só o olhar e a alma de um especialista conseguem entrar no jogo.

Excerto

Eduardo Lourenço,
“José de Guimarães”.

José de Guimarães - Retrospectiva 1960-2001. Lisboa: Quetzal Editores, 2001.

A few years ago, I met José de Guimarães, by complete accident. In the place that most resembles his paintings: the dispersed space of an airport. He had just come back from Japan and was telling me about his successes in the famous “empire of signs”. I was not surprised when I learned that his paintings, wisely *naïf*, had been very well received in this Japanese world, apparently so distant from our own. A culture that spontaneously overlaps the form over the sign should be recognised in José de Guimarães’ playful universe.

José de Guimarães recounts the myths of our Western culture, as if he were a child. Especially our own myths, of the Portuguese, although he diverts them from their epic or tragic use. He offers us stories that are converted into codes laced with humour that invite us to think about the game of the world. The great reports have died. But there is no reason for us to cry. That is what José de Guimarães thinks or what his painting thinks for him. From the inaccessible Whole, or that which is dispersed forever, he keeps the meaning of the stories whose fragments have lodged in our memory. Above all, he plays with the visible signs that can only refer to the totality in an allusive manner. José de Guimarães’ passion for the playful alphabet *par excellence*, that of card games, speaks

as myths, and myths treated as music. Or rather, like a dance. His dance is not lyrical like Matisse’s. His party is not that of Duffy. Paintings that depend on the real world, in one way or another. In the case of José de Guimarães, his painting finds or reports a pictorial adventure, that of the abstract festivities, painted by Kandinsky or Mondrian. But his party is not that of the forms abandoned to their mythical freedom or reduced to pure form. His forms over-signify. They live from the mythology they pay tribute to, Rubens or Camões, converted into an authentic festival of signs. After all, his poetics is close to that of comic books, treated like a puzzle. Both a festivity of signs and signs in a festivity, halfway between the over-meaning of myth and the indifference of form, prior to the existence of the word. Cryptograms of the world, hieroglyphs that are voluntarily hidden or open, the signs of José de Guimarães invite passers-by to enter his game, which is simultaneously open and abolished. But only the gaze and soul of a specialist can truly enter the game.

Excerpt

Eduardo Lourenço,
“José de Guimarães”.

José de Guimarães - Retrospectiva 1960-2001. Lisbon: Quetzal Editores, 2001.

M

{MÁQUINA MITOLÓGICA}

{MYTHOLOGICAL MACHINE}

VINICIUS N. HONESCO

ENSAÍSTA E TRADUTOR / ESSAYIST AND TRANSLATOR

Em maio de 1968, refletindo sobre a revolta espartaquista de 1918 e a questão do mito, o teórico italiano Furio Jesi escreve *Spartakus. Simbologia da revolta*, texto em que rebate seu mestre, o mitólogo Karl Kerényi. Para este, há dois modos de compreensão do mito: *mito genuíno*, “que surge espontaneamente das profundezas da psique, determina, com sua presença, no nível da consciência uma realidade linguística cujo caráter coletivo corresponde ao valor coletivo”^[1] (ao qual se acede pela epifania, pela festa); e *mito tecnicizado*, evocação intencional, propaganda, de sujeitos para a obtenção de fins políticos. Jesi inverte essa postulação ao dizer que toda experiência do mito é tecnicização (ironicamente diz: *propaganda genuína*): em suma, para o *mitólogo moderno* não há experiência autêntica, originária, do mito.

Em 1972, Jesi elabora – em dois textos seminiais: *Leitura do Bateau Ivre de Rimbaud* e *A Festa e a Máquina Mitológica* – a noção de *máquina mitológica*, um modelo gnosiológico por meio do qual seria possível

analisar os modos de concreção dos mitos na história. A máquina é uma caixa cujas paredes são compostas de *materiais mitológicos* – narrativas sobre o mito – que discorrem sobre o suposto ou inexistente mito no interior da caixa. Essas paredes seriam impenetráveis dado que, ao estudioso moderno, o contato direto com o mito é impossível. A astúcia da máquina está em fazer crer que em seu centro pode haver um motor imóvel que, por não ser crível ao *mitólogo*, obriga à crença nos mecanismos da máquina. Ou seja, se inacessíveis, os mitos seriam apenas o vazio, o não-ser – o núcleo da realidade outrora (pelos antigos e *diversos*) alcançado pela epifania festiva –, a partir do qual a máquina funciona e sustenta o interdito: o mito enquanto origem tanto dos materiais mitológicos quanto, por outro lado, do processo cognoscente. Nesse sentido, Jesi expõe como o movimento gnosiológico para o conhecimento do mito é um ato de fé: “Crer que o mito esteja autonomamente dentro da máquina mitológica (...) só pode querer dizer que o mito *não existe* [*non c'è*] (...). Se existem [*ci sono*], estão num ‘outro mundo’: *não estão aqui* [*ci non-sono*]^[2].”^[3]

A partir dessa verificação de uma crença por negação no conteúdo da máquina nos gestos gnosiológicos *modernos*, Jesi expõe os limites do conhecimento que estão imbricados na dimensão política. A máquina teria a vantagem, enquanto modelo metodológico, de chamar a atenção para seu modo de funcionamento e não para o presumível núcleo de ser ou não-ser. Entretanto, seu ardil está no fato de que, consentida pelas determinantes sociais da produção epistemológica e gnosiológica da cultura burguesa/capitalista, a cada vez que é destruída se regenera tal como uma cabeça de hidra. Em seu último texto sobre a máquina, *Cognoscibilidade da festa* (1976), Jesi se questiona sobre uma eventual destruição da máquina, e, num gesto cognoscente, mas sobretudo político, declara:

A possibilidade dessa destruição é exclusivamente política; seu risco, do ponto de vista gnosiológico, é que as máquinas sejam verdadeiramente vazias e que, portanto, demonstrada por fim sua vacuidade, ela mesma se imponha como uma paradoxal máquina negativa que produz o nada a partir do nada. Não se trata, todavia, de um verdadeiro

risco, a partir do momento em que nos é impossível por ora, antes da destruição, avançar qualquer hipótese confiável em relação ao depois (a própria expressão “máquina negativa que produz o nada a partir do nada” está ligada ao hoje, é o *previsível hoje*, assim, o mais improvável amanhã). Destruir a situação que torna verdadeira e produtiva as máquinas (...) significa, além disso, ir para além dos limites da cultura burguesa, não só tentar deformar-lhe um pouco suas barreiras de confins.^[4]

[1] JESI, Furio. *Mito e linguaggio della collettività*. In.: JESI, Furio. *Letteratura e mito*. Milano: Einaudi, 2002. pp. 35-36.

[2] Nesse trecho, Jesi elabora, com um sutil jogo linguístico, um dos pontos fundamentais de seu conceito de “máquina mitológica”. O verbo “esserci” é usado com o sentido de “haver, existir”. A expressão “ci non-sono” – inusual em italiano – carrega uma polissignificação quase intraduzível. “Não estão aqui” ou “não existem aqui”, traduções possíveis, não dão conta do fato de que a partícula “ci” pode também significar “para nós”. Ou seja, outra tradução possível seria “não existe para nós”.

[3] JESI, Furio. *Leitura do Bateau ivre de Rimbaud*. In.: Outra Travessia. n. 19. *A Arte, entre a festa e a mudez*. UFSC. 1º Semestre de 2015. Trad.: Fernando Scheibe e Vinícius N. Honesko. p. 74.

[4] JESI, Furio. *Conoscibilità della festa*. In.: JESI, Furio. *Il tempo della festa*. Roma: Nottetempo, 2013. A cura di Andrea Cavalletti. p. 107.

In May 1968, reflecting on the 1918 Spartacist uprising and the question of myth, Italian theorist Furio Jesi wrote *Spartakus. The Symbolology of Revolt*, in which he challenged the ideas of his mentor, the mythologist Karl Kerényi. For the latter, there are two ways of understanding myth: genuine myth, “which springs spontaneously from the depths of the psyche, determines with its presence at the level of consciousness a linguistic reality whose collective character corresponds to the collective value”^[1] (which is accessed through the epiphany, the festivity); and *technicised myth*, an intentional evocation, propaganda, of subjects in order to obtain political ends. Jesi inverts this postulation when he says that all myth experience is technicisation (he ironically says: genuine propaganda): in short, for the *modern mythologist* there is no authentic, original experience of the myth. In 1972, Jesi developed - in two seminal texts: *Reading of Rimbaud's Drunken Ship* and *The Feast and the Mythological Machine* - the notion of the mythological machine, a gnoseological model through which it would be possible to analyse the modes of concretisation of myths in history. The machine is a box whose walls consist of mythological materials - narratives about the myth - that discuss the supposed or non-existent myth inside the box. Its walls would be impenetrable since, for the modern scholar, direct contact with the myth is impossible. The cunning of the machine lies in making us believe that at its centre there may be an immobile motor that, because it is not credible to the mythologist, forces us to believe in the machine's mechanisms. In other words, if inaccessible, myths would be just the void, the non-being - the nucleus of reality that was formerly (by ancient peoples and diverse others) attained by the festive epiphany -, from which the machine works and sustains that which is prohibited: the myth as origin both of mythological materials and, on the other hand, of the cognitive process. In this sense, Jesi exposes how the gnoseological movement for the knowledge of the myth is an act of faith: “To believe that the myth is autonomously within the

mythological machine (...) can only mean that the myth does not exist [non c'è] (...). If there are [ci sono], they are in ‘another world’: they are not here [ci non-sono]”^{[2],[3]} On the basis of this verification of a belief by negation in the content of the machine in modern gnoseological gestures, Jesi exposes the limits of knowledge that are intertwined in the political dimension. The machine would have the advantage, as a methodological model, of drawing attention to its mode of operation and not to the presumed core of being or not-being. However, his ruse lies in the fact that, consented by the social determinants of the epistemological and gnoseological production of bourgeois / capitalist culture, each time it is destroyed it regenerates itself, like the head of the hydra. In his final text on the machine, *Cognoscibilità da festa* (Knowability of the Festivity) (1976), Jesi questions the possibility of an eventual destruction of the machine, and, in a knowing, and above all political, gesture, he declares: The possibility of such destruction is exclusively political; its risk, from a gnoseological perspective, is that the machines are truly empty and that, therefore, have finally demonstrated their emptiness, they impose themselves as a paradoxical negative machine that produces nothing from nothing. However, this is not a real risk, since it is impossible for now, before destruction, to advance any reliable hypothesis in relation to the after (the very expression “negative machine that produces nothing from nothing. “it is linked to today, it is predictable today, thus, the most improbable tomorrow). Destroying the situation that makes machines true and productive (...) means, moreover, going beyond the limits of bourgeois culture, not only trying to distort its boundary barriers a little.^[4]

[1] JESI, Furio. *Mito e linguaggio della collettività*. In.: JESI, Furio. *Letteratura e mito*. Milano: Einaudi, 2002. pp. 35-36.

[2] In this excerpt, Jesi elaborates, with a subtle linguistic game, one of the fundamental points of his concept of the “mythological machine”. The verb “esserci” is used in the sense of “to be, to exist”. The expression “ci non-sono” - unusual in Italian - carries an almost untranslatable poly-signification. “Are not here” or “do not exist here”, possible translations, do not account for the fact that the pronominal particle “ci” can also mean “for us”. In other words, another possible translation would be “does not exist for us”.

[3] JESI, Furio. *Leitura do Bateau ivre de Rimbaud*. In.: *Outra Travessia*. n. 19. *A Arte, entre a festa e a mudez*. UFSC. 1st Semester 2015. Translation: Fernando Scheibe and Vinícius N. Honesko. p. 74.

[4] JESI, Furio. *Conoscibilità della festa*. In.: JESI, Furio. *Il tempo della festa*. Rome: Nottetempo, 2013. A cura di Andrea Cavalletti. p. 107.

M

{MONSTROS}

{MONSTERS}

EDUARDA NEVES

CURADORA / CURATOR

Há monstros que vivem em grutas solitárias. São apenas voz. Já foram corpo. Como Eco, nas *Metamorfoses* de Ovídio. Há monstros familiares e monstros estranhos. Como Cila, na *Odisseia* de Homero. Tipos teratológicos, divinizados, ocupam lugar no panteão dos deuses. Cosmografias escondem monstros celestes. Almas transmigram de um corpo para outro. Pessoas, animais, plantas, espécies diferentes, fecundam entre si. O monstro pertence à categoria dos fenómenos contra-natura, à natureza não considerada na sua imutabilidade absoluta mas no fluxo que lhe é habitual. Assim era para Aristóteles. *Monstrum*, do latim. Conceito milenar, avaria e excesso da natureza. É o que possivelmente encontramos quando nos dizem: “olha-te ao espelho”. Existências incorrigíveis, ódios, vinganças, instintos, desvios, horrores, mulheres e homens de cem cabeças. Monstros em paisagens obscuras são colocados no fim do mundo. Afastam-se do nosso olhar, onde nenhum vento sopra. Do outro lado tudo é desmedidamente grandioso e vagabundo. Imperfeições que um

certo tipo de pensamento ortopédico está sempre disponível para examinar, reparar e corrigir.

“O sono da razão produz monstros”, enunciou Goya numa das suas obras, assim libertando criaturas perturbadoras e forças demoníacas. Nunca nos disseram com o que terá sonhado a bela adormecida. Talvez os sonhos intermináveis sejam calados ou preservados. Apagados. Sem lei.

A teratologia, essa antologia de possibilidades combinatórias entre alegorias, deformações, fábulas e exotismos, ainda e sempre excluída da nossa história, descobre-se soterrada tanto nas instâncias da metafísica, como no juízo teológico, moral, ideológico, político e iconográfico. Monstros em todo o lado. O gesto da exclusão marcado em imagens que cristalizam a ruptura com o exterior. Descrições que queimam a verdade em páginas entristecidas que um dia será preciso reescrever.

Como bem assinalaram Ernest Martin ou Michel Foucault, o monstro disruptivo, que as tecnologias de normalização do poder transformam em cadáver, é o inimigo de um mundo escrito em linha recta. Entre a ordem e a desordem, o lícito e o ilícito, o normal e o anormal, é todo um mecanismo binário a revelar-se. Todavia, é igualmente a anatomia da infracção, do choque e do questionamento de forças, que o monstro convoca. Um claro-escuro que liberta.

O que descobriríamos se não existisse uma fortaleza única, se o monstro desatinado abalasse a regulamentação autoritária das categorias do pensamento? O medo. Ou o assombro.

Para falar de sinais divinos e prodígios que encontravam nos monstros, os gregos diziam *τέρας* (teras).

M de monstro. M de museu. Os gregos sempre compreenderam que monstruoso rima com maravilhoso.

There are monsters which live in solitary caves. They are just voices, which once were bodies. Like Echo, in Ovid's *Metamorphoses*. There are familiar monsters and strange ones. Like Scylla, in Homer's *Odyssey*. Deified, teratological types, occupy a place in the pantheon of the gods. Cosmographies hide celestial monsters. Souls transmigrate from one body to another. People, animals, plants, different species, fertilise each other. The monster belongs to the category of counter-natural phenomena, to nature that is not considered in its absolute immutability but in its usual flow. That was the view of Aristotle. *Monstrum*, from Latin. An ancient concept, of a breakdown and excess of

nature. This is what we possibly find when we are told: “Look in the mirror”. Incurable existences, hatreds, revenge, instincts, deviations, horrors, women and men with a hundred heads. Monsters in obscure landscapes are placed at the end of the world. They move away from our gaze, where no wind blows. On the other side, everything is immeasurably grand and vagabond. Imperfections that a certain type of orthopaedic thinking is always available to examine, repair and correct. “The sleep of reason produces monsters,” said Goya in one of his works, thereby unleashing disturbing creatures and demonic forces. We were never told what Sleeping Beauty

actually dreamed. Perhaps endless dreams are either silent or preserved. Erased. Lawless.

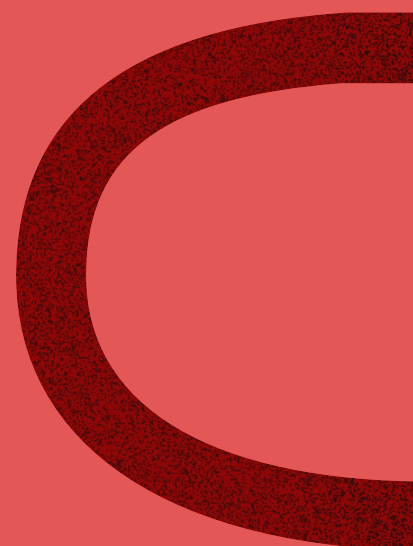
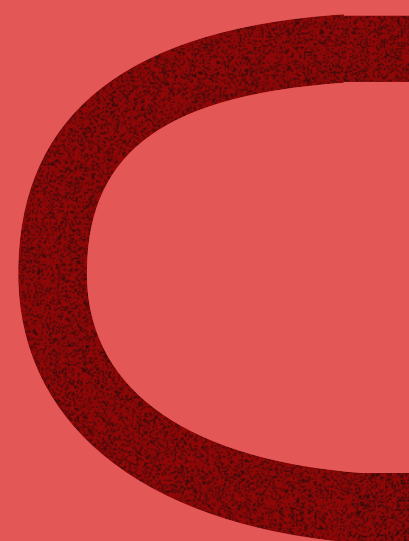
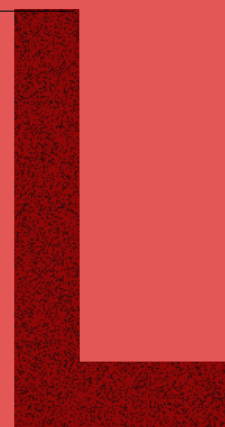
Teratology, this anthology of combinatorial possibilities between allegories, deformations, fables and exoticisms, still and always excluded from our history, is found buried both in the instances of metaphysics, as well as in theological, moral, ideological, political and iconographic judgment. Monsters everywhere. The gesture of exclusion marked in images that crystallise a rupture with the outside. Descriptions that burn the truth on sorrowful pages that one day will need to be rewritten.

As Ernest Martin or Michel Foucault rightly pointed out, the disruptive monster, which is transformed into a corpse by the technologies of standardisation of power, is the

enemy of a world written in a straight line. An entire binary mechanism is revealed between order and disorder, the lawful and the illicit, the normal and the abnormal. However, it is also the anatomy of the infringement, the shock and the questioning of forces, that is summoned up by the monster. A liberating chiaroscuro.

What would we discover if there was no single stronghold, if the mad monster disrupted the authoritarian regulation of the categories of thought? Fear. Or amazement.

To speak of divine signs and wonders that they found in monsters, the Greeks used the term, τέρας (teras). Monster "M". Museum "M". The Greeks always understood that monstrous rhymes with marvellous.



M

{MUSEU PARA O SÉC. XXI}

{MUSEUM FOR THE 21ST CENTURY}

POLLYANNA QUINTELLA

CURADORA / CURATOR

O museu é um dispositivo de construção e desconstrução de sentidos culturais. É o espaço onde diferentes disciplinas negociam entre si e, por isso, podemos compreendê-lo como uma arquitetura social em constante mudança. Desde o seu nascimento, o museu já foi depósito e fábrica de fetiches; linha do tempo e cubo branco; igreja e shopping; aparato gentrificador e verniz neoliberal; arquitetura espetacular e história violenta. Nesse entremeio, colaborou para instituir o projeto moderno como origem e meta da história, e foi cúmplice de operações duvidosas, catástrofes ecológicas, clichês violentos e projetos autoritários de nação.

Cientes disso, olhamos os museus com uma dose de desconfiança, buscando endereçar perguntas que questionem suas fábulas e ficções. Que ideia de arte consagram? Que narrativas instituem? Que espectadores produzem? Quais são seus espaços de interlocução?

O exercício de suspeita e desnaturalização, porém, também nos permite disputar os usos desse dispositivo, tomando-o como campo de batalha. Daí, surgem perguntas mais propositivas. Pode o museu ser contra-hegemônico? Pode o museu nos ajudar a tornar o planeta mais habitável? Ou ainda, nas palavras da curadora espanhola Chus Martinez, “É possível imaginar um cubo branco incorporando uma floresta tropical?”. Num mundo cada vez mais dividido e insustentável, nos cabe reivindicar um museu dedicado a costurar uma outra coletividade, de preferência entre humanos e não humanos.

Não foram poucos os artistas, curadores, historiadores e sonhadores de toda ordem que buscaram imaginar museus possíveis e impossíveis. Em 1978, depois do trágico incêndio que acometeu o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o crítico brasileiro Mário Pedrosa propôs um novo complexo. Intitulado *Museu das Origens*, ele abrigaria cinco ideias: “Museu do Índio”, “Museu do Inconsciente”, “Museu de Arte Moderna”, “Museu do Negro” e “Museu de Artes Populares”. Cada um deles teria autonomia para compor seu acervo e narrativa própria, e um centro de atividades seria responsável por mediar encontros e estabelecer conexões entre as discussões promovidas.

O projeto não foi adiante. Naquela altura, foi pouco compreendido pelos artistas e pelo meio cultural. Além disso, o crítico, já em idade avançada, concentrava seus esforços na política, sobretudo na criação do Partido dos Trabalhadores. Mas apesar do problema das origens referir-se a uma obsessão moderna, a ousadia de Pedrosa seguiu ressoando em nosso imaginário. A partir dele, ficam algumas provocações que podem nos ajudar a seguir projetando um outro espaço possível.

Antes de tudo, o museu pode ser compreendido como um espaço de negociação das diferenças, lugar democrático por excelência. Isso não significa reconhecê-lo como “caldeirão cultural” que disfarça desigualdades sob a ótica da “miscigenação” ou de uma subjetividade global homogênea. Ao contrário, cada parte pode afirmar a sua própria singularidade, mas deve levar em conta que sua existência depende de agenciamentos públicos e coletivos, nos quais a relação eu-outro não é estável, mas intercambiável. Se não há consenso, o museu pode ser o lugar de coexistência dos dissensos.

Indo além, já com os dois pés no século XXI, constatamos cada vez mais que a relação com a diferença não se resolverá enquanto representação (lição fracassada do Modernismo), mas enquanto produção de presença. Engajar-se epistemologicamente com outros repertórios culturais demanda assumí-los mais enquanto forma e sistema e menos enquanto tema e assunto. Para tal, o museu pode questionar seu lugar de cânone institucionalizado para afirmar-se como laboratório de experimentação.

No encontro com a diferença, a noção de arte também entra em crise.

A aproximação com a produção popular e a cultura visual em espectro mais amplo nos convida a desfeticizar o modo como consagramos obras e pessoas. Nessa direção, a produção de sentidos culturais depende menos da afirmação transcendental da experiência artística e mais da relação do museu com seu entorno, sua comunidade e seus contemporâneos.

Mas ser contemporâneo não implica limitar-se ao presentismo encerrado no aqui e agora. Walter Benjamin nos ensina que a contemporaneidade é uma co-temporalidade, uma concordância de tempos múltiplos. Para colocar as coisas em perspectiva, fazemos bem em contrastar tempos históricos e chacoalhar clichês longínquos, de modo a melhor vislumbrar o presente, e vice-versa.

Na perspectiva do sonho, o museu contemporâneo seria um organismo elástico de formas múltiplas e transitórias, assim como a matéria da vida. Mas do ponto de vista pragmático, a armadilha que nos assombra é a de estabelecer um novo cânone, uma alternativa que simplesmente substitua uma verdade por outra. De todo modo, nos resta estar dispostos a experimentar e errar, “errar melhor”, como queria Beckett.

The museum is a device for the construction and deconstruction of cultural meanings. It is the space where different disciplines interact and negotiate with each other. We can therefore understand it as an ever-changing social architecture. Since its birth, the museum has been a warehouse and a factory of fetishes; a timeline and a white cube; a church and a shopping centre; a gentrifying apparatus and a neoliberal varnish; a spectacular architecture and a violent history. In the meantime, it has collaborated to establish the modern project as the origin and goal of history, and has also been an accomplice in dubious operations, ecological catastrophes, violent clichés and authoritarian nation building projects.

Aware of all this, we look at museums with a certain degree of suspicion, seeking to address questions that challenge their fables and fictions. What idea of art do they consecrate? What narratives do they establish? What viewers do they produce? What are their spaces for dialogue?

The exercise of suspicion and denaturalisation, however, also allows us to question the uses of this device, viewing it as a battlefield. From there, more propositional questions arise. Can the museum be counter-hegemonic? Can the museum help us make the planet

more liveable? Or, in the words of the Spanish curator, Chus Martinez, “Is it possible to imagine a white cube that incorporates a tropical forest?” In an increasingly divided and unsustainable world, it is up to us to defend a museum that is dedicated to building another community, preferably between humans and non-humans.

There were many artists, curators, historians and dreamers of all kinds who sought to imagine possible and impossible museums. In 1978, after the tragic fire that devastated the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro, Brazilian critic Mário Pedrosa proposed a new complex that he entitled Museum of Origins, which he suggested would harbour five different concepts: “Museum of the Indian”, “Museum of the Unconscious”, “Museum of Modern Art”, “Museum of the Black man” and “Museum of Popular Art”. Each of them would have autonomy to compose their own collection and narrative, and an activity centre would be responsible for mediating meetings and establishing connections between the different discussions promoted.

The project was never implemented. At the time, it was poorly understood by artists and the cultural environment. In addition, the critic, already of advanced age, focused his efforts on politics,

especially the creation of the Workers’ Party. But despite the fact that the problem of origins refers to a modern obsession, Pedrosa’s boldness continues to resonate in our imagination. From it, there are some provocations that can help us to continue designing another possible space.

First of all, the museum can be understood as a space for negotiating differences, a democratic place *par excellence*. This does not mean recognising it as a “cultural melting pot” that disguises inequalities from the perspective of “miscegenation” or a homogeneous global subjectivity. On the contrary, each party can affirm its own uniqueness, but it must take into account that its existence depends on public and collective agencies, in which the relationship between self-other is not stable, but interchangeable. If there is no consensus, the museum can be the place of the co-existence of different forms of dissent. Going further, already with both feet in the 21st century, we increasingly realise that the relationship with difference will not be resolved as a form of representation (a failed lesson of Modernism), but as a production of presence. Engaging epistemologically with other cultural repertoires demands viewing them more as a form and a system and less as a theme and subject. To this end, the museum can question its place as

an institutionalised canon and assert itself as a laboratory of experimentation. Through the encounter with difference, the notion of art also enters in crisis. Drawing closer to popular production and visual culture in a broader spectrum invites us to reflect on the way that we consecrate specific works and people. In this sense, the production of cultural meanings depends less on the transcendental affirmation of artistic experience and more on the museum’s relationship with its surroundings, its community and its contemporaries. But being contemporary does not imply being limited to the presentism that is enclosed in the here and now. Walter Benjamin teaches us that contemporaneity is a co-temporality, a concordance of multiple times. To place things in perspective, we do well to contrast historical times and shake off distant clichés, in order to gain a better glimpse of the present, and vice versa. From the perspective of the dream, the contemporary museum would be an elastic organism filled with multiple and transitory forms, as well as the material of life. But from a pragmatic perspective, the trap that haunts us is to establish a new canon, an alternative that simply substitutes one truth for another. Anyway, we can only be willing to experiment and make mistakes, and to “fail better”, in the words of Beckett.

N

{NARRADOR/ NARRAÇÕES}

{NARRATOR/NARRATIONS}

JOSÉ MARMELEIRA

PESQUISADOR E CRÍTICO DE ARTE / RESEARCHER AND ART CRITIC

O narrador é aquele que conta ou que transmite fatos e acontecimentos a sujeitos reais ou imaginados, imateriais ou materiais. É o autor da história narrada, é o seu contador, a voz imaginada numa ficção.

No ensaio *O Contador de Histórias* (1936), o escritor e pensador poético Walter Benjamin escreve que o narrador emudeceu, agredido pelo horror da Primeira Guerra Mundial, pela crise económica de 1929, pela técnica e a produção incessante de informação dos meios de comunicação de massa.

Para Benjamin, o narrador deixa de ter o que contar: anedotas, provérbios, enigmas, contos de fadas, paródias, conselhos em forma de histórias. Nada lhe resta que possa transmitir às outras gerações. O solo da tradição e o passado deixaram de ser férteis para a arte de contar histórias. Esta, profetizou o autor, estaria a chegar ao fim.

Com o fim dos grandes relatos, o narrador universal e soberano do romance isola-se numa introspecção radical. Torna-se no leitor dele mesmo, buscando na ficção o sentido da sua vida. É um indivíduo solitário em busca da compreensão do tempo que passou e da morte que chegará.

Em tempos urgentes e novos, como os que vivemos, o narrador é plural.

Rompeu a clausura em que se encerrou, transformando a narrativa num espaço aberto à ocupação pelas vozes e as histórias de outros narradores. A sua voz deixa de ser a de um homem isolado, para ser a de uma comunidade, de um colectivo, de tudo aquilo que acontece entre as pessoas.

Não há um relato, há muitos relatos, antes obscurecidos pelas sombras do esquecimento. Não há um narrador soberano, onisciente e universal, mas novos narradores que contam o que ainda não foi contado. Narrativas e contra-narrativas das margens da história e da ficção, contadas pelas vozes que regressam ao mesmo mundo que as silenciou, narrando, transmitindo, dizendo.

A rememoração permanece uma faculdade humana. Outras narrativas de outros narradores continuarão a tecer-se, buscando uma nova fertilidade nos solos do passado ou nos espaços da ficção. Com “provocatórias e atrevidas formas”, ainda por conhecer e fazer, resgatando outras experiências, acontecimentos e viagens, arrancando as narrativas dos discursos falados e da oralidade, para lhes dar uma nova beleza.

Quem ouve contar uma história está em companhia do narrador e até aquele que a lê partilha dessa comunidade, escreveu Walter Benjamin. Enquanto houver memória, essa comunidade continuará a ser imaginada, recontada e aumentada por outras histórias e ficções. E novas formas de as contar.

The narrator is the person who tells or transmits facts and events to real or imagined, immaterial or material subjects. He is the author of the narrated story, he is the storyteller, the voice that is imagined in a fiction.

In the essay *The Storyteller* (1936), the poetic thinker and writer, Walter Benjamin, wrote that the narrator fell silent, attacked by the horror of the First World War, the 1929 economic crisis, technique and the incessant production of information from the mass media. For Benjamin, the narrator ceases to have anything to tell: anecdotes, proverbs, riddles, fairy tales, parodies, advice in the form of stories. There is nothing left for him to pass on to other generations. The soil of tradition and the past are no longer fertile for the art of storytelling. This, he prophesied, would be coming to an end.

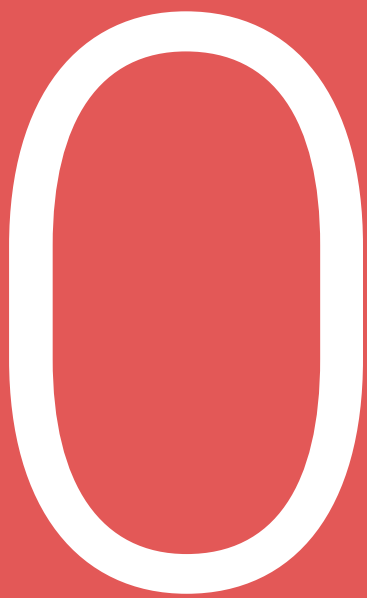
With the end of the great stories, the universal and sovereign narrator of the novel is isolated in a radical form of introspection. He becomes his own reader, seeking the meaning of his life in fiction. He is a lonely individual seeking to understand the time that has passed and the death that will come. In urgent and new times, like the present era, the narrator is plural. He has broken free from the confinement in which he was enclosed, transforming the narrative into a space that is open to

occupation by the voices and stories of other narrators. His voice is no longer that of an isolated man, but that of a community, of a collective, of everything that occurs between people.

There is not just one report, there are many reports, previously obscured by the shadows of oblivion. There is no sovereign, omniscient and universal narrator, but new narrators who recount what hasn't yet been told.

Narratives and counter-narratives from the margins of history and fiction, told by the voices that return to the same world that silenced them, narrating, transmitting, speaking.

Remembrance continues to be a human faculty. Other narratives by other narrators will continue to be woven, seeking a new fertility in the soils of the past or in the spaces of fiction. With “provocative and daring forms”, yet to be known and made, rescuing other experiences, events and trips, extracting narratives from spoken speeches and orality, to give them a new beauty. Whoever hears a story is in the company of the narrator and even the one who reads it shares that community, wrote Walter Benjamin. As long as there is memory, this community will continue to be imagined, retold and augmented by other stories and fictions. And new ways to recount them.



{ORALIDADE}

{ORAL TRADITION}

TIAGO PEREIRA

REALIZADOR / DIRECTOR

Quando eu tinha 25 anos a minha avó foi para um lar. Era um lugar pequeno com poucas pessoas numa vivenda dos anos 50 em Carcavelos. Umas das pessoas mais velhas que residia nesse lar era cega, pequena, com um cabelo muito branco e uma voz pausada. Ela mudou para sempre a minha vida. Ainda hoje penso que se faço o que faço, a ela o devo.

Um dia, enquanto fitava o infinito, disse-me: “Antigamente, todas as aldeias tinham a sua igreja e tinham o seu sino. O sino servia para as pessoas saberem que eram horas de ir trabalhar, de acordar, de ir comer. Aqui não se ouve um sino que seja”. Aquilo estremeceu em mim. A importância do som, a forma como certas comunidades se mantêm coesas e ordenadas pelo toque de um sino, deu-me que pensar. Eu tinha entendido rapidamente o que era a “oralidade” e a sua importância.

Anos depois, já gravava pelo país, de aldeia em aldeia, e ouvia as pessoas dizerem que ali, naquela terra, só se tocava assim e que só ali se fazia daquela forma. E eu ouvia uma canção ali que depois ouvia diferente acolá, o que me levou a perceber que a oralidade era também a remistura. Ouvi, levei e transformei isso durante anos, replicado por muitos lugares, remetia a importância sempre aos intérpretes, a quem conta, a quem narra. Mais que os repertórios, o que importava era quem narrava porque eles é que transformavam, eles é que remisturavam.

Hoje com muitos anos de terreno, de norte a sul, com muita discussão com pessoas que diziam que lhes tinham roubado as canções e as tinham levado, entendi mais o sino da senhora do lar da minha avó. Consuelo era o seu nome. A tradição oral está, tal como o sino que já não se ouve em Carcavelos, a desaparecer nas comunidades. As pessoas já não precisam do contar ou do memorizar. Existe televisão, rádio e internet para os esquecidos, que rapidamente procuram o que querem saber. O “diz-que-disse”, infelizmente continua, mas já não carrega informação ou memória vivida, memória de corpo. Já não é a mesma coisa e não é oralidade, falta-lhe o sentido do sino.

When I was 25 my grandmother entered a care home. It was a small place with few people, in a 1950s villa in Carcavelos. One of the senior citizens living in that home was a small woman, blind, with very white hair and a slow voice. She changed my life forever. Even today I think that what I do is down to her.

One day, while she was staring into the void, she said to me: “In the past, all the villages had their own church, with a bell. The bell let people know when it was time to go to work, to wake up, to go to eat. We don’t hear any bell around here”. That shook me. The importance of sound, the way in which certain communities remain cohesive and organised by ringing a bell, made me think. I quickly realised what “orality” is and its importance.

Years later, I was recording around the country, from one village to the next, and I heard people say that there, in that land, the bell was only played like that and that it was only played that way there. And I heard a song there that later I heard in a different form somewhere else, which made me realise that the orality was also about

remixing. I listened, transported and transformed this for many years, replicated in many places, always referring to the performers, to those who tell, to those who narrate. More than the repertoires, what mattered was the person who narrated because they were the ones who transformed, who remixed. Today, after many years of field work, from the north to south of Portugal, with a great deal of discussion with people who said that they had stolen the songs and had taken them, I understood more about the bell of the old lady who lived in the same care home as my grandmother. Her name was Consuelo. The oral tradition, like the bell that can no longer be heard in Carcavelos, is disappearing from communities. People no longer need to tell or memorise it. There is television, radio and internet for the forgetful, who quickly look for what they want to know. The gossiping based on “he said, she said” unfortunately continues, but it no longer carries information or lived memory, a corporal memory. It is no longer the same thing and it is not an oral tradition, it lacks the meaning of the bell.

P

{PÓS-VERDADE}

{POST-TRUTH}

TIMOTHY SNYDER

HISTORIADOR / HISTORIAN

PT: “Pós-verdade é pré-fascismo, e Trump tem sido o nosso presidente pós-verdade. Quando desistimos da verdade, concedemos poder àqueles com riqueza e carisma para criar o espetáculo no seu lugar. Sem um acordo sobre alguns factos básicos, os cidadãos não podem formar uma sociedade civil que lhes permita defenderem-se. Se perdermos as instituições que produzem factos que são pertinentes para nós, tendemos a mergulhar em abstrações e ficções atraentes. A pós-verdade desgasta o estado de direito e convida a um regime de mito.”

Timothy Snyder,
 “The American Abyss”.
New York Times Magazine,
 9 janeiro, 2021.
<https://www.nytimes.com/2021/01/09/magazine/trump-coup.html>

“Post-truth is pre-fascism, and Trump has been our post-truth president. When we give up on truth, we concede power to those with the wealth and charisma to create spectacle in its place. Without agreement about some basic facts, citizens cannot form the civil society that would allow them to defend themselves. If we lose the institutions that produce facts that are pertinent to us, then we tend to wallow in attractive abstractions and fictions. Post-truth wears away the rule of law and invites a regime of myth.”

Timothy Snyder,
 “The American Abyss”.
New York Times Magazine,
 January 9, 2021.
<https://www.nytimes.com/2021/01/09/magazine/trump-coup.html>

R

{REALIDADE}

{REALITY}

MATHEUS ROCHA PITTA

ARTISTA / ARTIST

“a realidade não pode ser mudada a menos que se concorde com ela (...) concordar significa confrontar-se com a realidade como ela é”
Thomas Hirschhorn,
“My Warhol 2004”^[1]

Com as medidas de proteção contra a pandemia, o tal *ethos* do acordo com a realidade parece suspenso. Dado o evidente potencial de contágio, gestos habituais de acordo e de luto, como abraçar, beijar ou apertar as mãos não podem ser mais performados. Menos evidente é que tais gestos não denotam, antes *produzem* realidades como o fracasso e a fama; engendram desejos como o amor, o reconhecimento e o perdão e, finalmente, prestam contas da morte. Longe de formarem o repertório de uma etiqueta ultrapassada, são gestos – coincidências entre linguagem e corpo – que no sabor banal e automático do cotidiano instituem e regulam a vida social.

A pausa forçada desse automatismo gestual poderia produzir, pelo choque abrupto da pandemia, um instantâneo do estado do mundo, que conduziria a uma avaliação e a uma superação de tal estado. Porém, a contragosto do otimismo inicial, o que de fato aconteceu não foi uma interrupção, mas uma aceleração da digitalização da vida social. Algoritmizada, a realidade perde sua espessura e opacidade. Sim ou não, adesão ou repulsão, 1 ou 0: o binarismo do código rege antes o mensageiro que a mensagem. A realidade passa a habitar o pequeno circuito entre origem e reflexo dessa imagem do sujeito. Só há signo se for apropriável: nem mesmo os mortos estão salvos já que os ritos digitais se apresentam como mais uma oportunidade de captura de atenção para si, não raro de uma apropriação imaginária das qualidades do defunto, pagos na moeda da gratidão e dos *likes*. Quaisquer realismos, enquanto programas estéticos, esbarram no esgotamento de sua própria possibilidade: como sustentar uma ética de acordo e confronto com uma realidade que se tornou um eco?

“(…) reality cannot be changed unless you agree with it (...) to agree means to confront oneself with reality as it is”.
Thomas Hirschhorn,
“My Warhol 2004”^[1]

With the protection measures against the pandemic, the ethos of agreement with reality seems to be suspended. Given the evident potential for contagion, normal gestures of expressing agreement and mourning, such as hugging, kissing or shaking hands, can no longer be performed. Less evident is the fact that such gestures do not denote any specific meaning, but instead *produce* realities such as failure and fame; they engender desires such as love, recognition and forgiveness and, ultimately, account for life events before the moment of death. Far from forming the repertoire of an outdated etiquette, they are gestures - coincidences between language and the body - that in the banal and automatic flavour of everyday life establish and regulate social life.

The forced interruption of this automatic gestures could produce, due to the sudden shock of the pandemic, a snapshot of the current state of the world, which could lead to its assess-

ment and overcoming. However, in spite of the initial optimism, what has actually happened is not an interruption, but rather an acceleration of the digitalisation of social life. When algorithmised, reality loses its thickness and opacity. Yes or no, accept or reject, 1 or 0: the binarism of the code controls the messenger, rather than the message. Reality starts to inhabit the small circuit between the origin and reflection of this image of the subject. There is only a sign if it is appropriate: not even the dead are free from this, given that digital rites present themselves as another opportunity to capture attention for themselves, often an imaginary appropriation of the qualities of the deceased, paid for using the currency of gratitude and of *likes*. Any kinds of realism, as aesthetic programmes, come up against the exhaustion of their own possibility: how to sustain an ethics of agreement and confrontation with a reality that has become a mere echo?

[1] <http://www.thomashirschhorn.com/my-warhol/>



{SUPER-HIBRIDISMO}

{SUPER-HYBRIDITY}

JOSÉ MARMELEIRA

PESQUISADOR E CRÍTICO DE ARTE / RESEARCHER AND ART CRITIC

Num ambiente transformado pelo digital, “super-hibridismo” faz referência às experiências criativas, empáticas e disruptivas que as redes de computadores e os media sociais vieram constituir. Desperta o desejo de combinar, agregar, amalgamar, refazer, remisturar, entre o real e o virtual. “Serve” a uma larga miríade de práticas artísticas e criativas.

Em 1990, o pensador anglo-indiano Homi K. Bhabha empregou o termo “hibridismo” para reformular a identidade cultural dos sujeitos no contexto pós-colonial. Menos do que de uma tradição, as identidades formar-se-iam no domínio das interações, trocas e discussões culturais, estéticas, sociais. Não se fixavam em noções rígidas, eram processos de intersubjetividade em constante negociação e recriação.

Neologismo surgido em 2010^[2], o super-hibridismo, por seu turno, designa uma abordagem “trans-contextual”, transartística, transdisciplinar e transcultural. Um novo modo de produção e recepção

cultural, produto da aceleração do tempo, da circulação e da acessibilidade à informação e à cultura. Uma inquietação que, instigada pelas inovações e os instrumentos da tecnologia digital, permite aos artistas expandir e condensar ideias, textos e identidades.

O super-hibridismo transpõe hoje o espaço material e humano das relações, para se manifestar no espaço imaterial e pós-humano da Internet. Desloca-se da biografia e da identidade, para amalgamar referências e influências que se atomizam em sementes de novas identidades, imagens e obras. Permite aos artistas combinar elementos que formam novos artefactos culturais e informacionais.

Consciente das violências coloniais e das desigualdades sociais que existem (também) no campo artístico, o super-hibridismo coexiste com a apropriação mercantil e capitalista das imagens, é conivente com a algoritmização da vida e da experiência. Mas não se perde no sentimento nostálgico, imagina a utopia de novos mundos, de novas subjectividades. Aberto ao pensamento e prática artística, é refém dos labirintos do digital, num espaço de frustração e entusiasmo, fealdade e beleza, vazio e cores, ruído e melodia.

[2] Pelo crítico, professor e curador alemão Jörg Heiser na edição de setembro de 2010 da revista Frieze.

In an environment transformed by the digital universe, “super-hybridity” refers to the creative, empathic and disruptive experiences that computer networks and social media now constitute. It awakens the desire to combine, aggregate, amalgamate, redo and remix, between the real and the virtual. It “serves” a wide range of artistic and creative practices.

In 1990, the Anglo-Indian thinker Homi K. Bhabha used the term “hybridism” to reformulate the cultural identity of people in the post-colonial context. Less than a tradition, identities would be formed in the domain of cultural, aesthetic, social interactions, exchanges and discussions. They were not fixed on rigid notions, they were processes of intersubjectivity in constant negotiation and recreation. Super-hybridism, a neologism which emerged in 2010^[2], designates a “trans-contextual”, trans-artistic, trans-disciplinary and trans-cultural approach. A new form of cultural production and reception, the product of accelerating time, circulation and accessibility to information and culture. A concern that, instigated by the

innovations and instruments of digital technology, allows artists to expand and condense different ideas, texts and identities.

“Super-hybridity” today transposes the material and human space of relationships and manifests itself in the immaterial and post-human space of the Internet. It moves from biography and identity, to amalgamating references and influences that are atomised into the seeds of new identities, images and works. It enables artists to combine elements that form new cultural and informational artifacts.

Aware of colonial violence and the social inequalities that (also) exist in the artistic field, “super-hybridity” coexists with the mercantile and capitalist appropriation of images, it connects with the algorithmisation of life and experience. But it is not lost in the nostalgic feeling, it imagines the utopia of new worlds, of new subjectivities. Open to thought and artistic practice, it is hostage to the labyrinths of the digital world, in a space of frustration and enthusiasm, ugliness and beauty, emptiness and colours, noise and melody.

[2] By the German critic, professor and curator Jörg Heiser, in the September 2010 issue of the magazine Frieze.



{DIORAMA}

MARTA JECU
CURADORA / CURATOR

A função histórica dos primeiros dioramas foi de provocar espanto, mas também transportar imagens de um ambiente para outro, suplantar as limitações do tempo e do espaço, fundindo contextos.

Enquanto protótipo de museu, um diorama é primeiro um *contentor* – resultante de processos de acumulação, de colecção. Acomoda e encena um micro universo com a sua própria genealogia. O diorama pode ser visto como um *proto museu* – uma cápsula para o arquivo e colecção de fragmentos, provas e fantasmas de tempos e lugares que são testemunhas de uma identidade cultural ainda misteriosa. Porém, podemos também pensar o diorama não apenas como um receptáculo, mas também como um *gerador de significado*. A sua natureza híbrida, que amalgama e cria um todo a partir de fragmentos, gera uma nova configuração.

O diorama (no seu sentido histórico), com as suas amplas paisagens e encenação de ambientes distantes, representa a ilusão, a ambivalência entre o material e o animado, entre o artificial e

o natural. Ao mesmo tempo, os primeiros dioramas podem ser ligados a uma falta de rigor científico, onde os limites entre ciência e espectáculo são fluídos.

No caso das instalações de José de Guimarães, a fusão entre inputs etnológicos e artísticos vai para além desta ambiguidade, enquanto a teatralidade e as intenções pedagógicas dos dioramas clássicos são ultrapassadas por uma *ironia pós-moderna e pós-conceptual*.

Seguindo a mesma linha de raciocínio, o princípio de diorama aplicado na arte de José de Guimarães transforma-se numa provocação de lugares comuns transportada e reforçada pela disciplina da museologia. Para José de Guimarães, *dioramas* não são apenas proto museus, mas *anti museus*. As suas instalações confrontam-nos com um ponto de (dis)conjuntura de vários paradigmas museológicos. Podemos entender estas instalações como um exemplo tardio do quarto de maravilhas, modelo museológico renascentista, na medida em que José de Guimarães, enquanto colecionador, cria o seu próprio universo cumulativo. De acordo com escolhas subjectivas que resultam de um impulso de querer “saber”, estas colecções surgem das suas viagens e empreendimentos científicos. Ao mesmo tempo, estas instalações, que são construídas em caixas para transporte internacional, funcionam como *museus portáteis*: o ‘objecto de conhecimento’ pessoal e heteróclito intencionado para circular no perímetro de um mundo moderno em expansão e rápida transformação.

As associações entre materiais etnográficos e artísticos têm sido assiduamente revistas pela análise pós-colonial, maioritariamente em relação à ambiguidade no que toca às classificações culturais e políticas que criaram. A arte conceptual acarretou a missão de revelar apropriações incorrectas, assim como as histórias específicas dos objectos extra-europeus, silenciadas durante a época colonial. Desta forma, a arte conceptual contribuiu também para a emergência de uma pluralidade de soluções museológicas críticas, que começaram a ser desenvolvidas com a *avant-garde* e suscitaram uma análise mais especializada da relação objecto-contexto.

Os dioramas de José de Guimarães podem ser vistos como se situando nesta genealogia cultural. Emergem desta consciência pós-moderna e pós-conceptual e estão profundamente ligados com a nossa forma contemporânea de experienciar e atravessar o espaço geográfico e cultural. Ao contrário da forma clássica de apresentação museológica ou às abordagens modernistas aqui delineadas (responsáveis por uma narrativa única e mestre), estas instalações não impõem um significado aos objectos expostos, à semelhança da própria arte conceptual que se abre a uma multiplicidade de experiências de visionamento.

Excerto

Marta Jecu, “A Janela Museológica”/
“The Museological Window”.

José de Guimarães – Dioramas, Lisboa:
Projecto Travessa da Ermida, 2020.
Trad. de Miguel Corte-Real.

The historic function of early dioramas has been to provoke wonder, but also to transport images from one environment into another, to transgress the limitations of time and space and fuse contexts.

As a museum prototype, a diorama is firstly a *container* – resulting from processes of accumulation, of collecting. It accommodates and stages a micro-universe with its own genealogy. The diorama can be seen as a *proto-museum* – a capsule for archiving and collecting fragments, proofs and phantoms of times and places that are witnesses of a still mysterious cultural identity. Nonetheless, we can also think about the diorama not only as a receptacle, but also as a *generator of meaning*. Its hybrid nature, which amalgamates and creates a whole out of fragments, generates a new configuration.

Diorama (in its historic sense) with its large landscapes and staging of distant environments, stands for illusion, for ambivalence between the material and animated, between artificial and natural. At the same time, early dioramas can be related to a lack of scientific rigour, where the limits between science and spectacle are fluid.

In the case of José de Guimarães's installations, the fusion between ethnologic and artistic input goes beyond this ambiguity, while both the theatricality and the pedagogical intentions of classic dioramas are overcome by a *post-modern and post-conceptual irony*.

Following the same line of thought, the principle of diorama adopted in the art of José de Guimarães becomes a provocation of common places transported and reinforced by the discipline of museology. What José de Guimarães calls *dioramas* are not only proto museums, but rather *anti-museums*. In his installations, we are met by a (dis)junction point of various museological paradigms. We can think of these installations as a late example of the Renaissance model of a *cabinet of curiosities*, as the collector José de Guimarães creates his personal cumulative universe.

According to subjective choices that spring from an impulse to 'know', these collections result from his own travels and scientific endeavours. At the same time, these installations, which are constructed in cases for international transportation, function as *portable museums*: the personal, heteroclitic 'object of knowledge' meant to circulate the

perimeter of an increasingly expanding and fast-transforming modern world.

Associations between ethnographic and artistic materials have been assiduously reviewed by post-colonial analysis, mostly in respect to the ambiguity regarding the cultural and political classifications they generated. Conceptual art took on the mission of revealing incorrect appropriations and the specific histories of non-European objects, which had been silenced during colonial times. It also contributed towards the emergence of a plurality of critical museological solutions, which started to be developed with the avant-garde and brought an increasingly specialised analysis of the object-context relationship.

José de Guimarães dioramas could be seen as placing themselves in this cultural genealogy. They emerge from this post-modern and post-conceptual consciousness and are deeply connected to our contemporary way of experiencing and traversing geographical and cultural space.

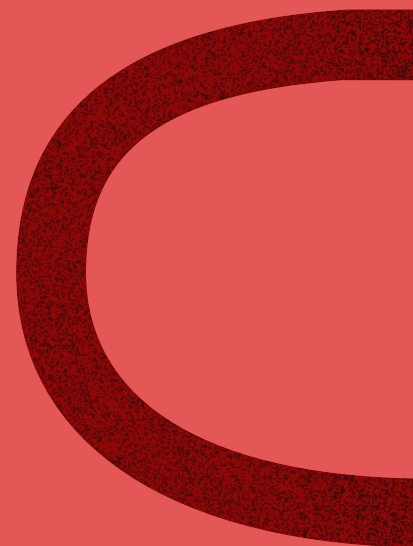
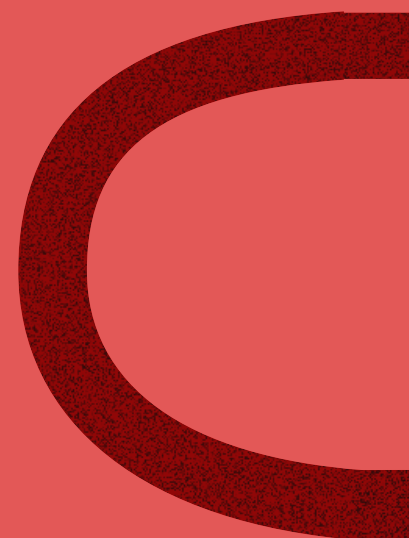
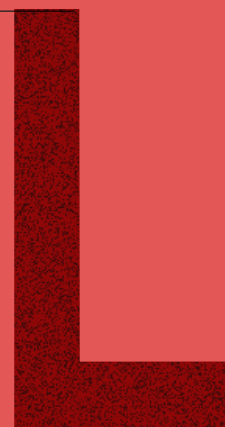
Contrary to the classic museological display format or the modernist approaches presented here (which account for a single, master narrative), these installations do not impose a certain meaning on the objects displayed, similar to conceptual art itself, which is open to a multiplicity of viewing experiences.

Excerpt

Marta Jecu, "A Janela Museológica"/ "The Museological Window".

José de Guimarães – Dioramas, Lisboa: Projecto Travessa da Ermida, 2020.

Trad. de Miguel Corte-Real.



B

{BESTIARIO VII. COLOSSO COLOSAL} {BESTIARY VII. COLOSSAL COLOSSUS}

PEDRO G. ROMERO
ARTISTA / ARTIST

As pedras, assim, com esta forma. As pedras fálicas, as que não são redondas. Um seixo rolado e depois, a pedra alongada, de forma fálica, com essa aparência de arma, faca ou lâmina de machado. A história de pedras assim e o Colosso. Obviamente, o que não se observa é como foram encontradas as pedras do Colosso. Pedras espetadas no solo, floresta de falos no meio da floresta de madeira. O que encontraram deixou-os ofuscados, não podiam pensar noutra coisa que não fosse nesse enorme falo de pedra.

A história escreve-se assim. Pensa-se e expõe-se de outra maneira, mas escreve-se assim. Uma pessoa vê um falo e outra um altar. O importante é saber observar quando é escrita a história para entrever, para saber a que responde o falo de cada época, se é um falo cristiano ou um falo pagão, por exemplo. Tocam as trompas de falópio! Que nada têm a ver com Falloppio nem com as trompas uterinas. Estas trompas ressoam com cada descoberta da História, ah!, grande falo!. A história foi inventada no séc. XIX, nem antes nem depois. Havia

crónicas e relatos históricos de acontecimentos. Mas como grande História, assim com maiúscula, inventou-se, mais ou menos, quando Hegel viu passar um falo montado a cavalo e disse: Aí vai a História! Por isso os descobrimentos do séc. XIX têm essa vontade fálica, engravidam as histórias e convertem-nas em grande História.

Pedra é uma palavra da igreja. Por isso, o pároco que encontrou o Colosso de Pedralva não podia deixar de ver falos. Como ocorre com esses Cristos crucificados do Trecento italiano, onde uma vez adivinhado o falo que oculta a musculatura do abdómen, não podemos ver outra coisa que não sejam pénis, enormes pénis crucificados. O Colosso travestiu-se: pré-romano, romano, românico. Pedra romana, desgastada pela fricção do tempo, enorme falo nas mãos, braços, cabeça, pernas e no próprio falo. Na verdade, parece uma versão gigante de um crucificado no momento do descenso: Hipertrofia do falo descansando! Mas não, aquilo ia ser algo importante, mas ficou pela metade. Essa é a história do falo crucificado. Queriam fazer-lhe uma procissão, como fazem com os falos de pedra no Japão, e ficou a meias e ficou-se nisto. Como qualquer escultura que fica por acabar, como toda a escultura moderna, é um falo. Falo e espaço. Cristo e Dionísio. Tem a sua lógica. Coincidem no calendário. O tempo destes falos é um tempo mítico, mitológico. Mas quando enfrentados pela História, estos falos, falsos falos, assim, como dildo, próteses de carnaval, resumem-se em paródia, em riso, no riso Pascal. Falo de Páscoa. O padre António, o pároco, só queria fazer-nos rir!

Em 1876 Martins Sarmiento foi informado pelo Padre António, pároco da freguesia de Pedralva, de que no Monte dos Picos, num sítio conhecido como a Chã do Ferrujal, perto da Quinta das Eiras, situada no alto da Pena-Província e a meia distância entre a Igreja de Pedralva e o lugar de Carvalho d' Este, que fica na estrada de Lanhoso a Braga, existia uma estátua colossal cortada pela cintura e que representava um falo. Depois, descobriu-se que era um gigante dividido em duas partes, mas a primeira coisa que viram foi um falo. O Padre António já sabia que o falo estava ali, sabia-o havia muito tempo. E sabia quem era o escultor e as circunstâncias pelas quais ficou, assim, mutilado, tão mutilado que não podiam ver outra coisa para além de um falo. Com a paisagem de fundo do Monte dos Picos, serra da Estrela, floresta de falos. Não há mil planaltos aqui, não os há. Trata-se de picos, de picos que são falos. Isso foi o que disse o Padre António a Martins Sarmiento: Não remexamos a história, não remexamos a história! A história verdadeira do escultor que talhou a pedra, como quem faz um fuste, lavrou-a como quem executa um trabalho. Um jovem, homossexual e habilidoso a quem bem conheciam na Igreja. Mas, desta vez, excedeu-se. Assim dizia o Padre António a Martins Sarmiento. Desta vez, excedeu-se. Teve de ser censurado. Toda a história da crucificação de Cristo não podia ser reduzida a um mero falo. Todo o enredo, a Via Sacra, o Calvário, tudo isso de subir ali acima para pregar um falo. O Colosso foi transferido para uma parcela de 12 metros quadrados situada na Bouça-Velha e adquirida pela Sociedade Martins Sarmiento a Dona Francisca Machado, proprietária da Casa das Eiras. Para o transporte foi preciso usar sete juntas de bois, sendo a despesa total de 16.120 reais. Tudo isto é relatado por Francisco Javier Torres Goberna no seu blogue (escrevi blog, mas, o corretor, sempre atento, corrigiu o escrito e substituiu-o pelo muito mais oportuno blogue).

Existe uma diferença entre o anacronismo e o ser anacronista. O anacronismo é um facto, um dado, um facto histórico incongruente assim como o Colosso de Pedralva. Ser anacronista é uma qualidade vital para qualquer obra de arte e não é tanto um facto como um gesto,

uma ação, uma qualidade performativa, como também, o Colosso de Pedralva. Como anacrónico, o Colosso foi condenado a vagar por uma rotunda, um parque entre as estradas da cidade de Guimarães. As possibilidades anacronistas do Colosso são outras, estão aqui, na sua potência fálica ou, melhor, em colocar em questão essa relação entre potência e falo. O que o Colosso mostra, as obsessões do Padre António e da sua época, sim, a grande história, a pedra e a carne, ou seja, a pedra e o falo, poder inverter esse indício que o ancora, cravado, enterrado, como estava o colosso antes da sua descoberta colossal, antes de ser o Colosso de Pedralva. Um sintoma, uma prova do destino da escultura na modernidade. Uma patologia, algo latente que se pode ver nesse ciclo, cíclico, ilhas Cícladas, aí nasce a escultura moderna e aí a enfrenta. Não apenas Brancusi, mas também Oteiza enfrentam-na nas pedras da América Central ou Henry Moore na cultura tolteca. Tudo é princípio e fim e uma obsessão fálica pela pedra, pelo levantamento da pedra. Não pode haver escultura moderna sem história, sem grande História. Hegel igualmente petrificado. Oteiza sabia-o bem e abandonou a escultura. Não atempadamente e não com o suficiente vigor. O fálico perseguia-o, seguia-o. Teve que deixar a escultura pelo peso da história, da pedra, a lápide, a estela funerária. Uma floresta de estelas funerárias, sim, é um jardim cheio de falos. Como os que Marx ceifava no seu jardim para que não provocassem pensamentos impuros na sua pequena Jenny. E não conseguiu, Jenny casou-se com um cubano. Um cubano de sextas. Uma escultura verdadeiramente materialista, ao contrário do que se pensa, escapa da História, pelo seu próprio peso, de forma necessariamente anacronista. É o contrário do monumento, justamente estética e história política em amálgama. Nada de monumentalizar. E no Colosso de Pedralva há essa oportunidade, fugir da história, da história da arte, da grande História. Como? Não se sabe bem. Por um lado, está a sua evidência fálica. Isso não se pode reprimir. O que diria o padre António! Mas, nessa mesma potência, a do falso atributo fálico, aí está também a sua possibilidade de salvação. Não falo, mas saia, tanga inacabada, grande tecido, xale ou fralda ereta. Em qualquer caso fantasma. Falo fantasma. Salvar-se da História, ah! da grande História, como queria Walter Benjamin. Antes na floresta e agora aí, na rotunda, no parque junto ao supermercado, rodeado de passagens superiores para peões. Um grande cacete, sim, uma piada para comentários obscenos de meninas e meninos. Encantado e impotente. O Colosso só pode negar-se a si mesmo. Grande Príapo! Uma escultura que não fecunda. Um falo gigante que não é capaz de engendrar História, só histórias, relatos, fantasias, graçolas e piadas. Esse destino consola-o e desde aí, sim, pode estar em dois tempos ao mesmo tempo. Vemo-lo, estamos a vê-lo. Em outros momentos e neste tempo. Neste entorno. Olhai à esquerda e direita, acima e abaixo. Anacrónico e anacronista simultaneamente. E nada ficou do pedregulho original. Feito pedaços. Feito tempos.

The stones, like that, in this shape. The phallic stones, non-rounded. With a rolled end and then a long stone, in a phallic shape, that looks like a weapon, knife or axe blade. The history of these stones and the Colossus. Obviously, we can't see how the constituent stones of the Colossus were actually rediscovered. They were lodged in the ground, a forest of phalluses in the midst of the forest of trees. People were amazed by what they found, they could not think of anything but this huge stone phallus.

That's how history is written. It is thought about and exhibited in a different way, but that is how it's written. One person sees a phallus and another sees an altar. The important thing is to know how to observe, when history is written to be seen, to understand what is said by the phallus of each epoch – for example by a Christian phallus or a pagan phallus. They ring against the fallopian tubes! That have nothing to do with Falloppio or with the uterine tubes. Instead, these tubes resonate with each historic discovery, ah, the great phallus! History was invented in the 19th century, neither before nor after. Prior to that moment, there were chronicles and historical reports of events. But History, with a capital letter, was first invented more or less when Hegel described the phallic world-soul on horseback, and said: There goes History! That is why the discoveries of the 19th century were imbued with this phallic desire, to impregnate stories and convert them into great History. Stone is a word of the church. For this reason, the parish priest who discovered the Colossus of Pedralva inevitably saw it as a phallus. As with the crucified Christs of the Italian Trecento, in which after we glimpse the phallus hidden in the musculature of the abdomen, we cannot see anything but the penis, a huge crucified penis. The Colossus donned different clothes: pre-Roman, Roman, Romanesque. A roman stone, worn down by the friction of time, a huge phallus in the hands, arms, head, legs and in the phallus itself. In fact, it looks like a giant version of a crucified person, at the time of the descent: hypertrophy of the resting phallus! But no, it was going to be important, but was only half done. This is the story of the crucified phallus. They wanted to organise a procession to him, as they do with the stone phalluses in Japan, but he remained half done and stayed

like this. Any sculpture that remains unfinished, like all modern sculptures, is a phallus. Phallus and space. Christ and Dionysus. With its own logic. They coincide in the calendar. The time of these phalluses is a mythical, mythological time. But when faced by History, these phalluses, the false phalluses, like this one, like the dildo, the carnival prostheses, are summed up in parody, in laughter, in the Pascal laughter. The phallus of Easter. Father António, the parish priest, simply wanted to make us laugh!

In 1876 Martins Sarmiento was contacted by Father António, the parish priest of the parish of Pedralva, who told him that there was a colossal statue cut at the waist, representing a phallus, located in Monte dos Picos, in Chã do Ferrujal, close to the Quinta das Eiras, in the high part of Pena-Província, halfway between Pedralva Church and Carvalho d'Este, on the road between Lanhoso and Braga. It turned out that it was a giant statue divided into two sections. But the first thing they saw was a phallus. Father António already knew that the phallus was there, he had known about it for a long time. And he knew who the sculptor was and the circumstances under which it had been mutilated, so mutilated that they could see nothing but the phallus. Against the surrounding landscape of the Monte dos Picos, the Serra da Estrela, the forest of phalluses. There aren't a thousand plateaus here, no. These are peaks, peaks that are phalluses. This is what Father António said to Martins Sarmiento: We do not stir up history, we do not stir up history! The true story of the sculptor who carved the stone, as if making a shaft, carved it, as if producing a work. A young, talented homosexual whom they knew well in the Church. But this time, he exceeded himself. So Father António said to Martins Sarmiento. This time, he exceeded himself. It had to be censored. The entire history of Christ's crucifixion could not be reduced to a mere phallus. The complete tale, the Via Crucis, the Calvary, climbing up there to preach to a phallus. The Colossus was transferred to a 12 m² plot in Bouça-Velha and was acquired by the Sociedade Martins Sarmiento from Dona Francisca Machado, the owner of the Casa das Eiras. Seven oxen joints were required to transport it, at a total expense of 16,120 reais. All of this was chronicled by Francisco Javier Torres Goberna in his blog (I wrote blog, but the AutoCorrect, always at-

tentive, replaced it with the much more opportune word, block).

There is a difference between an anachronism and being anachronic. An anachronism is a fact, a date, an incongruous historical fact, just like the Colossus of Pedralva. To be anachronic is a vital quality for any work of art and is not so much a fact as a gesture, an action, a performative quality, also like the Colossus of Pedralva. Since it was anachronic, the Colossus was condemned to wander in a roundabout, a park between the roads, in the city of Guimarães. The anachronic possibilities of the Colossus are different. They are here, in their phallic potency or, to be more precise, in terms of questioning this relationship between potency and the phallus. What we learn from the Colossus and from the obsessions of Father António and his time, yes, from great history, the stone and the flesh, i.e. the stone and the phallus, is that we can reverse this indication that anchored, nailed and buried it, the colossus existed before its colossal discovery, before it was the Colossus of Pedralva. It is a symptom, evidence of the fate of sculpture in the modern era. A pathology, something latent that can be seen in this cycle, cyclical, the Cycladic islands, modern sculpture was born there and confronts it there. Not only Brancusi, but also Oteiza, confronted it, in the stones of Central America, as did Henry Moore in relation to Toltec culture. Everything is beginning and end and a phallic obsession with the stone, the lifting of the stone. There can be no modern sculpture without history, without great history. Hegel was petrified in the same way. Oteiza knew this well and abandoned sculpture. Not in time and not with sufficient vigour. The phallic chased him, followed him. He had to abandon sculpture because of the weight of history, the stone, the gravestone, the funerary stele. A forest of funerary stelae, yes, is a garden filled with phalluses. Like the ones that Marx removed from his garden so they wouldn't provoke impure thoughts in his little Jenny. And he failed, Jenny married a Cuban. A Cuban who liked to take siestas. A truly materialistic sculpture, contrary to popular belief, lies beyond history, due to its own weight, in a necessarily anachronistic manner. It is the opposite of the monument, precisely an amalgam of aesthetics and political history. Nothing to be monumentalised. And in the Colossus of Pedralva there is this opportunity,

to escape from history, from art history, from great history. How? No-one really knows. On the one hand, there is its phallic evidence. This cannot be repressed. What would Father António say! But, in that same potency, that of the false phallic attribute, there also lies the possibility of its salvation. Not a phallus, but a skirt, an unfinished loin-cloth, a large paño (fabric), pañolón (shawl) or erect pañal (nappy). In any case, a phantom. A phantom phallus. Save yourself from history, ah! from great history, as Walter Benjamin wanted to do. Before in the forest and now there, in the roundabout, in the park under the supermarket, surrounded by pedestrian walkways. A big dick, yes, a joke for obscene comments from girls and boys. Enchanted and helpless. The Colossus can only deny itself. Grand Priapus! A sculpture that does not fertilise anything. A giant phallus that is not capable of generating History, only stories, reports, fantasies, anecdotes and jokes. That fate consoles it and since then, yes, it can be simultaneously in two times. We see it, we are seeing it. At other times and in this time. In this environment. Look left and right, up and down. Both anachronic and anachronistic. And nothing remained of the original boulder. Broken into pieces. Broken into times.

A OFICINA

Direção // Management Board

Presidente // President

Adelina Paula Pinto

(Câmara Municipal de Guimarães)

Vice-Presidente // Vice President

António Augusto Duarte Xavier

Tesoureiro // Treasurer

Maria Soledade da

Silva Neves

Secretário // Secretary

Jaime Marques

Vogal // Member

Casa do Povo de Fermentões

Conselho Fiscal // Statutory Audit Committee

Presidente // President

José Fernandes

(Câmara Municipal de Guimarães)

Vogal // Member

Taipas Turitermas, CIPRL

Vogal // Member

Djalme Alves Silva

Mesa da Assembleia Geral //

General Meeting's Board

Presidente // President

Lino Moreira da Silva

(Câmara Municipal de Guimarães)

Vice-Presidente // Vice President

Manuel Ferreira

Secretário // Secretary

CAR - Círculo de Arte e Recreio

Direção Artística // Artistic Direction

Fátima Alçada

Direção Executiva // Executive Direction

Ricardo Freitas

Programação // Programming

Catarina Pereira (Património e Artesanato)

Fátima Alçada (Artes Performativas /

Educação e Mediação Cultural /

Teatro Oficina)

Ivo Martins (Guimarães Jazz /

Curadoria Palácio Vila Flor)

Marta Mestre (Curadoria Geral CIAJG)

Rui Torrinha (Artes Performativas /

Festivais / Teatro Oficina)

Assistente de Direção // Assistant Director

Anabela Portilha

Assistentes de Direção Artística //

Artistic Director Assistants

Cláudia Fontes, Francisco Neves

Educação e Mediação Cultural //

Education and Cultural Service

Fátima Alçada (Direção),

Carla Oliveira, Celeste Domingues,

Daniela Freitas, João Lopes,

Marisa Moreira, Marta Silva

Produção // Production

Susana Pinheiro (Direção)

Andreia Abreu, Andreia Novais,

João Terras, Hugo Dias, Nuno Ribeiro,

Rui Salazar, Sofia Leite

Técnica // Technical Staff

Carlos Ribeiro (Direção),

Vasco Gomes (Direção de Cena)

João Castro, João Guimarães,

Nuno Eiras, Ricardo Santos,

Rui Eduardo Gonçalves, Sérgio Sá

Serviços Administrativos / Financeiros //

Administrative / Financial Services

Helena Pereira (Direção),

Ana Carneiro, Carla Inácio, Liliana Pina,

Marta Miranda, Pedro Pereira, Susana Costa

Instalações // Facilities

Luís Antero Silva (Direção),

Joaquim Mendes (Assistente),

Jacinto Cunha, Rui Gonçalves (Manutenção),

Amélia Pereira, Carla Matos,

Conceição Leite, Conceição Oliveira,

Maria Conceição Martins,

Maria de Fátima Faria, Rosa Fernandes

(Manutenção e Limpeza)

Comunicação e Marketing //

Communication and Marketing

Marta Ferreira (Direção),

Bruno Borges Barreto (Assessoria de

Imprensa), Carlos Rego (Distribuição),

Paulo Dumas, Susana Magalhães

(Comunicação Digital),

Eduarda Fontes, Susana Sousa (Design)

Andreia Martins, Jocélia Gomes,

Josefa Cunha, Manuela Marques,

Sylvie Simões (Atendimento ao Público)

Património e Artesanato //

Heritage and Crafts

Catarina Pereira (Direção),

Bela Alves (Olaría),

Inês Oliveira (Gestão do Património)

FICHA TÉCNICA //

TECHNICAL CREDITS

Edição // Editor

Marta Mestre

Produção // Production

João Terras

Design Editorial // Editorial Design

Susana Sousa

Tradução // Translation

Martin Dale

C I A J G

centro internacional das artes
josé de guimarães

Organização



oficina

Financiamento



MUNICÍPIO DE
GUIMARÃES

Cofinanciamento



REPÚBLICA
PORTUGUESA
CULTURA



dgARTES
DIREÇÃO GERAL
DAS ARTES

Apoios



HOTEL
FUNDADOR



HOTEL
DE GUIMARÃES
BUSINESS & SPA



STAY
HOTELS
JUST WHAT YOU NEED



SANTA LUZIA
ART HOTEL *****



SAGRES

WWW.CIAJG.PT