

“Cavando como se para encontrar a fonte de toda a dúvida”: *Memórias Íntimas Marcas*

Katja Gentric

Aquele que procura aproximar-se do próprio passado enterrado deve comportar-se como um homem que cava. Acima de tudo, ele não deve ter medo de voltar sempre à mesma matéria; para espalhá-la como se espalha a terra, para revirá-la como se revira o solo. Pois a “matéria em si” nada mais é que os estratos que só revelam seus segredos há muito buscados à mais meticulosa das investigações. Ou seja, eles produzem aquelas imagens que, separadas de todas as associações anteriores, residem como tesouros nas salas sóbrias de nossas percepções posteriores – como torsos na galeria do colecionador.¹

Walter Benjamin sugere, aqui, a memória e a gênese de representações coletivamente significativas como um processo performativo.² De acordo com Benjamin, aquele ou aquela que se empenha em apreender o próprio passado deve sempre voltar à mesma constelação de eventos e circunstâncias. Benjamin refere-se a essa constelação com a expressão “Sachverhalt”, traduzível como “o modo como as circunstâncias se relacionam umas com as outras” ou – de uma forma amalgamada – uma “situação”.³ Por seu gesto, o escavador reatualiza a situação passada para o presente, introduzindo uma representação mental de algo que antes jazia além da imaginação. A falta de inteligibilidade de eventos passados ocorre, entre outras, nas situações em que episódios particularmente traumatizantes impedem uma comunidade de enfrentar seu passado. As pessoas que viveram essas experiências se esforçam para reconstituir coerentemente o que aconteceu. Entretanto, para que a comunidade possa curar-se, é inevitável que tais eventos se tornem concebíveis (Ott 2018) – nossa consciência precisa ser capaz de fazer uma representação mental do que aconteceu. “Bilder” (imagens), que nos escritos de Benjamin se referem a todas as representações (por palavras, escritas ou faladas, por imagens, por meios visíveis ou audíveis), podem funcionar como portadores de memória na imaginação coletiva.

Um episódio particularmente complexo e violento, as hostilidades em Angola e nas imediações da fronteira norte da Namíbia entre 1975 e 2002, envolve vários países do hemisfério sul. O trabalho de artistas de origens radicalmente distintas coincide em torno desse conflito e de seus legados. Entre eles, destaco os três artistas que integraram o projeto inicial *Memórias Íntimas Marcas* (Fernando Alvim, Gavin Younge

1 O original („Ausgraben und Erinnern“, in *Denkbilder*, 1931-1933) diz o seguinte: „Wer sich der eigenen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muß sich verhalten, wie ein Mann, der gräbt. Vor allem darf er sich nicht scheuen, immer wieder auf einen und denselben Sachverhalt zurückzukommen - ihn auszustreuen wie man Erde austreut, ihn umzuwühlen, wie man Erdreich umwühlt. Denn "Sachverhalte" sind nicht mehr als Schichten, die erst der sorgsamsten Durchforschung das ausliefern, um dessentwillen sich die Grabung lohnt. Die Bilder nämlich, welche, losgebrochen aus allen früheren Zusammenhängen, als Kostbarkeiten in den nüchternen Gemächern unserer späteren Einsicht – wie Torsi in der Galerie des Sammlers – stehen.“

2 Tomei conhecimento do texto de Benjamin por meio de um coletivo de artistas sul-africanos, o Center for Historical Reenactments.

3 Nas traduções em inglês, sei que a palavra “Sachverhalte” é traduzida como “matter” ou “matter itself”, o que não transcreve essa noção de “como as coisas estão relacionadas umas com as outras”. Catherine Perret, em sua tradução para o francês, opta por “teneur chosale”.

e Carlos Garaicoa) e a dupla Kutala Chopeto (Teresa Kutala Firmino e Helena Uambembe). Relacionarei o trabalho de cada artista com o do outro, apresentando-o como o processo de retornar com insistência aos mesmos locais, cavando sempre e, sempre, de tantas maneiras diferentes.

Dada a extrema complexidade dos antecedentes históricos e políticos que subjazem à guerra da independência angolana, à qual se seguiu uma guerra civil parcialmente sobreposta ao que se chamou de “guerra da fronteira” na África do Sul, parece quase impossível apresentar um resumo linear do conflito. Após um longo período de luta angolana pela independência, Portugal encerrou o domínio colonial em Angola em decorrência da derrubada da ditadura do Estado Novo em 25 de abril de 1975. Na independência, três movimentos angolanos de libertação reivindicaram o direito de governar o país.⁴ O conflito ensejou uma guerra civil que durou de 1975 a 2002 e só terminou com o assassinato de Jonas Savimbi, líder da UNITA, em 22 de fevereiro de 2002. O MPLA, apoiado pelos soviéticos, havia assumido o governo de Angola após a independência de Portugal. Foi auxiliado por Cuba, que permaneceu em Angola com o objetivo de estabilizar o país. A África do Sul agiu com base na retórica do “ataque total” (Baines 2014), alegando que precisava proteger a fronteira norte da Namíbia contra as invasões soviéticas, contra os refugiados da SWAPO⁵ e os campos militares do ANC⁶ em Angola. A África do Sul formou uma aliança com a UNITA, prestando-lhe assistência militar. Essa aliança tem apoio financeiro dos Estados Unidos, que também lhe fornece armas, no contexto da Guerra Fria (Heißenbüttel 2014: 23), transformando assim o que teria sido um conflito entre grupos locais angolanos em um combate leste-oeste travado em solo africano. Graças a isso, as circunstâncias implacáveis da guerra civil se deterioraram exponencialmente. Presos entre as facções em conflito, os civis não tiveram outra escolha senão tentar ser aceitos por um ou outro dos adversários na esperança de propiciar alguma segurança a suas famílias (Kutala Firmino 2017: 11-12). Não saber quem apoiava quem promoveu a introversão social (Hayes 2001: 134). 9 de setembro de 1987 marca o início de uma ofensiva em Cuito Cuanavale que terminou em 27 de junho de 1988 com a retirada da África do Sul de Angola (Kasrils 2008). Essa batalha se tornou o ponto de virada simbólico da história desses países. Significativamente, Nelson Mandela aclamou Cuito Cuanavale como a batalha decisiva na história da libertação da África.⁷ A leitura dos diferentes relatos da ofensiva feitos por diferentes facções militares revela que as interpretações divergem drasticamente, mesmo hoje (Saunders 2014: 1363-68; Forrest 2022). Um detalhe crucial é que a SADF⁸ não podia responsabilizar-se por perdas humanas porque não teria condições de explicá-las aos cidadãos sul-africanos: oficial-

4 O MPLA (Movimento Popular para a Libertação de Angola), a FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola) e a UNITA (União Nacional para a Independência Total).

5 Quando a Alemanha perdeu suas colônias africanas em decorrência dos acordos de paz do fim da Primeira Guerra Mundial, a colônia *Südwest Afrika* tornou-se um território pertencente ao que era então a União Sul-Africana. A partir de 1948, a República da África do Sul impôs a legislação do Apartheid nesse território, tratando-o como uma quinta província. A África do Sul não cooperou com as exigências das Nações Unidas para um plano de independência da Namíbia e, pelo contrário, perseguiu os membros da SWAPO (Organização do Povo do Sudoeste Africano). A Namíbia conquistou sua independência em 21 de março de 1990.

6 Congresso Nacional Africano.

7 Durante um discurso feito em Havana em 1991, Nelson Mandela destacou a importância do compromisso cubano na luta pela libertação da África e da batalha de Cuito Cuanavale como “um marco na história da luta pela libertação da África austral”. O Projeto Milênio Parlamentar Sul-Africano (PMP, lançado em 2002) havia planejado comemorações para o 20º aniversário da batalha em Cuito Cuanavale, a realizar-se de junho de 2007 a junho de 2008. Essas celebrações destinavam-se a destacar o compromisso com os valores do internacionalismo e da solidariedade global na luta pela libertação da África, mais especificamente o compromisso dos soldados cubanos. Também se destinavam a aumentar a conscientização em relação ao papel desempenhado pela Umkhonto we Sizwe (ver abaixo). Heindri A. Bailey 2007.

8 Força de Defesa Sul-africana.

mente, a África do Sul não estava em guerra.⁹ A comunidade sul-africana ainda tem muita dificuldade para aceitar essa violação da verdade (Hayes, Liebenberg 2010: 9-10). Por outro lado, enquanto a intervenção da SADF se limitou ao sul de Angola, a Umkhonto we Sizwe estava ativamente presente no norte de Angola.¹⁰ Os refugiados angolanos, que supostamente estariam fugindo dos combatentes da FNLA ou de civis deslocados sem formação militar, haviam sido integrados ao Batalhão 32 da SADF. Isso significa que eles lutaram pela África do Sul em seu país natal contra seus próprios compatriotas. Sua razão para integrar a SADF era a relativa segurança que o exército poderia propiciar a eles e a suas famílias, além da esperança de ter direito à propriedade da terra depois que o conflito terminasse. Após a guerra, sua situação continuou desesperadora e sua luta para criar algum senso de pertencimento continuou traumática. Quanto a Cuba, devido à mudança nas relações com o governo angolano após o colapso da União Soviética e também pelo desejo de demonstrar autonomia em relação à União Soviética,¹¹ a administração cultural cubana adotou desde então uma explicação oficial sobre o papel dos esforços militares cubanos em Angola que não dá muito espaço para que se fale dos traumas individuais sofridos em Angola (Hatzky 2012). Por isso, os ex-soldados cubanos carregam o fardo da lembrança silenciada de uma violência insuportável.

Com o tempo, apesar do discurso oficial, pouco a pouco as tentativas de contar as muitas experiências desse conflito começaram a acumular-se. Entre outros, os artistas aceitaram o difícil desafio e abordaram esses conflitos e seu legado, relacionando sua própria vivência deles a sua produção artística. Patricia Hayes investiga como, do ponto de vista tecnológico, a produção de imagens se torna parte da ofensiva através da fotografia aérea ou da câmera das armas, como a fotografia às vezes inadvertidamente gera violência, como ela pode ajudar o espião ou o libertador. Ela estuda como o equipamento fotográfico equivale a “tecnologias que atuam como uma relação protética com o corpo humano” e pode ser usado como uma ferramenta militar ou como uma arma de resistência (Hayes 2001: 134, 150). No entanto, do princípio ao fim, a situação de guerra é a história pessoal de alguém: as imagens são colhidas desse caos. A questão de como respeitar as vidas individuais permanece. Patricia Hayes mostrou de forma convincente como a imagem documental é paradoxal nesse contexto: ao mostrar vítimas, ela repete a violência.¹² A “verdade” que ela supostamente representa é ambivalente. Consequentemente, para o fotógrafo Joachim Schönfeld, os sucessivos conflitos angolanos somam-se a uma só “guerra de loucura” coletiva (Hayes 2001: 156).

Como imaginou Walter Benjamin, os artistas continuaram a retornar insistentemente aos lugares onde essa história se desenrolou e ainda se debatem com sua incapacidade de representar essa história carregada, ainda que só na imaginação dos envolvidos. Hoje, a questão é tão pertinente quanto antes: como será tratada na memória coletiva?

9 Clive Kellner (1998: 3) coloca isso da seguinte maneira: “Cuito Cuanavale é o local de uma batalha que ocorreu entre forças sul-africanas, cubanas e angolanas e, o mais importante, a África do Sul perdeu. Que sul-africanos? E por quem eles estavam lutando?”

10 A Umkhonto we Sizwe (MK) (a “lança da nação”) era a ala militar do Congresso Nacional Africano (ANC). Entre outros propósitos, o Projeto Milênio Parlamentar Sul-africano quis chamar a atenção para a presença ativa da Umkhonto we Sizwe em Angola e, portanto, para sua contribuição na luta pela libertação da África e pela queda do Apartheid, apesar de não ter participado das operações militares em Cuito Cuanavale.

11 Para o complexo raciocínio político por trás da assimetria dessa narrativa, ver Sujatha Fernandes 2006: 173-174.

12 Isso dito, às vezes o trabalho do fotógrafo permitia estabelecer a identidade das vítimas ou restabelecer sua nacionalidade. Hayes, 2001: 23, 27, 153-154.

Cavar I: Memórias Íntimas Marcas

Uma tríade de conceitos (Lembranças Intimidade Vestígios)¹³ e um triângulo geográfico (Angola, Cuba, África do Sul) estruturam um projeto artístico concebido no início da década de 90. Com o título *Memórias Íntimas Marcas*, consiste em um trabalho colaborativo realizado em Cuito Cuanavale por três artistas. Após uma ação artística inicial in loco, ele deu origem a uma série de exposições ocorridas entre 1997 e 2000. A ambição adicional de criar ramificações sul-sul através das artes (Mosquera 2002: 166) desembocou no fato de que, em certos aspectos, esse projeto foi conduzido com mentalidade institucional digna de embaixada.¹⁴ As fases organizacionais do projeto estão entrelaçadas à de agendas culturais internacionais.

Em 1994, para celebrar sua recém-conquistada democracia, a África do Sul inicia a preparação de uma bienal a ser realizada em Joanesburgo em 1995. A África do Sul olha para seus vizinhos do norte: Angola, Moçambique, República do Congo (Congo-Brazzaville) e República Democrática do Congo. O artista sul-africano Gavin Younge consegue financiamento para conduzir pesquisas nesses países.¹⁵ O governo angolano contribui com uma exposição para a bienal que inclui, entre outros artistas, Fernando Alvim.¹⁶ Nessa ocasião, Alvim e Younge se conhecem e começam a considerar a ideia de um projeto de colaboração. Alvim propõe a volta ao local da batalha de Cuito Cuanavale como uma joint venture entre artistas dos três países envolvidos (Alvim 2004: 50-53), algo em que já pensava desde 1992, e sugere Carlos Garaicoa como representante de Cuba. Ele também consegue recursos financeiros junto ao setor privado angolano¹⁷ e obtém apoio de militares angolanos na logística da viagem.

Após a expedição a Cuito Cuanavale, a exposição é exibida primeiro em Luanda e depois no Castelo da Boa Esperança, na Cidade do Cabo.¹⁸ Nessa segunda estreia, o diretor da coleção, Paul Grobbelaar,¹⁹ um tenente-coronel aposentado da SADF, revela que foi um dos comandantes da invasão de Angola e fala do momento assustador em que percebeu a insensatez dessa ação. Após a exposição na Cidade do Cabo, desejando contribuir com o projeto, muitos artistas se apresentam.²⁰ A reação animada dos artistas mostra que essa questão está

13 O projeto e as exposições e publicações que dele resultam são referidos por um título que pode ser entendido como vestígios íntimos da memória ou vestígios de memórias íntimas. A palavra íntimas também pode conotar interioridade. V. Nadine Siegert, manuscrito não publicado, 176.

14 O projeto inicial de *Memórias Íntimas Marcas* se transformou em uma rede muito maior. Fernando Alvim, Clive Kellner e Hans Bogatzke constituíram a C.CACSA em Joanesburgo com uma "embaixada" cultural periférica na Europa: *Camouflage in Brussels*. Várias publicações, coleções internacionais e exposições de grande escala estão ligadas a essa rede, entre as quais *Marcas news* e *co@rtnews*.

15 Gavin Younge, e-mail para o autor, 11 de abril de 2016.

16 Catálogo da Bienal de Joanesburgo 1995: 106.

17 Alvim, 2004: 50. Em etapas posteriores, o projeto recebeu financiamento da UNESCO e da União Europeia. Ver Kellner, 1998: 7. Sobre a importância das personalidades oficiais que atuam como patronos do projeto, v. Nadine Siegert, 174-175.

18 Novembro de 1997.

19 *Marcas News* 3rd edition, 25.

20 Sobre o processo de abertura da exposição para todos aqueles que desejam contribuir, v. Alvim, 2004: 52. Entre os novos artistas acrescentados no Electric Workshop em Joanesburgo (*Marcas News* julho 1998) incluíam-se: Capela (Angola), Sandra Ceballos (Cuba), Moshekwa Langa (África do Sul, AS), Wayne Barker (AS), Colin Richards (AS), Lien Botha (AS); entre os que participaram da exposição no African Window Museum em Pretória (junho-julho de 1998) estavam: Thomas Barry (AS), Jan van der Merwe (AS); Lisboa (setembro de 1998?): Raymond Smith, Willem Boshoff (SA), Kendell Geers (SA), Abrie Fourie (SA), Minette Vári (SA); em Antuérpia (MUHKA, fevereiro a maio de 2000): Jan van der Merwe (AS), Kendell Geers (AS), Kay Hassan (AS), Abrie Fourie (AS), Minette Vári (AS), Willem Boshoff (AS), Colin Richards (AS), Clive Kellner (AS), Carlos Garaicoa (Cuba), N'Dilo Mutima (Angola), Bili Bidjocka (Camarões), Gast Bouchet (Luxemburgo), Toma Muteba Luntumbue (Congo), Aimé Ntakyiya (Burundi), Fernando Alvim (Angola).

no centro de suas preocupações. Isso é interpretado como sinal do fato de que havia muito poucas plataformas que permitissem aos militares dar voz a suas preocupações após o combate.²¹

Os atritos entre os discursos oficiais que se acumularam em torno desse projeto de grande escala e as implicações artísticas baseadas no trabalho individualizado da memória tornam-se evidentes nas implicações mais sutis do projeto. Um detalhe delicado é o fato de a guerra civil ainda não haver terminado no momento do projeto. A estada em Cuito Cuanavale ocorre durante uma breve cessação regional das hostilidades. Entre o final de janeiro e o início de fevereiro de 1997 – nove anos após a batalha, cinco anos antes do fim da guerra civil – os três artistas (Alvim, Younge e Garaicoa) e uma equipe de 15 pessoas passam 12 dias em Cuito Cuanavale vivendo nas ruínas de uma casa.²² Esse projeto exigiu dos organizadores consideráveis ramificações diplomáticas. Apesar do caráter institucionalizado dessa fase, o principal interesse do projeto parece residir nos atos precisos de cada artista nesses doze dias e no caráter íntimo dessa estada.²³ Desses atos nascem obras de arte fundamentais para o trabalho posterior de todos eles. Cada um viveu os doze dias de uma maneira diferente, reteve memórias, interiorizou diferentes detalhes ínfimos que encontrou: momentos de contato e os vestígios que deixou para trás. Esse trabalho de memória realizado coletivamente in loco pode ser visto como um processo tríplice de individualização de uma experiência vivida comunitariamente. Cada um “lê”²⁴ os indícios da guerra deixados na região de uma forma pessoal.

A saída de um túnel

Durante as fases pré-operacionais do projeto e também na comunicação posterior, Fernando Alvim²⁵ fala muito sobre cura. Sua contribuição artística consiste em imagens filmadas, entre outras, de um carro de brinquedo guiado aleatoriamente por quilômetros pelo mato. Ele ainda encena ações, performances semelhantes a rituais que incluem objetos repropósitos como, por exemplo, as figuras híbridas dos bonecos que ele tem o hábito de usar.²⁶ Essas figuras percorrem túneis construídos pelo artista. O reaparecimento das criaturas híbridas após sua passagem subterrânea é celebrado como um renascimento. Close-ups da ação são filmados no subsolo (Alvim 2004: 51). Como evidência material da ação, o artista reúne as raízes que teriam testemunhado diretamente esse rito de passagem subterrâneo.

A contribuição de Alvim para as exposições itinerantes de *Memórias Íntimas Marcas* é um arquivo de objetos encontrados, um arquivo material dos indícios íntimos da guerra: partes

21 Kellner, comunicação pessoal ao autor, 11 de abril, 2016.

22 “Cuito foi uma coisa incrível – um lugar completamente detonado, cheio de pedaços de lâminas de helicópteros reusadas como caminhos de jardim. Construções destruídas em toda parte. Um destacamento do exército angolano estava estacionado lá, mas seus integrantes se mantiveram reservados. Todos nós dormíamos em uma casa grande com telhado, mas sem nada em termos de instalações sanitárias; na verdade, compartilhávamos um banheiro que não tinha nem água corrente”. (Comunicação pessoal de Gavin Younge ao autor, 11 de abril, 2016); v. também Alvim 2004: 51. Sobre as marcas da presença soviética na região, v. Sujatha Fernandes, 2006: 17.

23 Patricia Hayes (2001: 133) fala de um “senso de intimidade em torno das causas e dos efeitos da violência”.

24 Em uma conversa telefônica com a autora (13 de junho de 2015), Fernando Alvim sugere que o método do grupo consistia em “lire ce qu’il était possible d’appréhender”, ler aquilo que era possível apreender.

25 Parte da exposição angolana em Joanesburgo 1995, com curadoria de Andriano Mixinge, Catálogo da Bienal de Joanesburgo, 1995: 106.

26 Alvim utiliza os *assemblages* de bonecos nas instalações da Bienal de 1995. V. Siegert, 171-172.

de uniformes de soldados, cantis, munições usadas. Segundo Alvim, o ato de deslocamento a que esses objetos são submetidos cria significado autônomo. Eles são transportados do local da batalha para espaços onde, mais uma vez, confrontam a sociedade: como gesto artístico, esse trabalho depende da noção de remoção, a origem etimológica de todas as metáforas.²⁷ Alvim escreve sobre amnésia, exorcismo (Njami 2008: 42-49), uma cultura de guerra, sintomas de tempos de guerra e sintomas de cultura, psicanálise de nossa existência, deformidade,²⁸ etnopsiquiatria (Alvim 1998: 6; 2004: 53).

Com efeito, no âmbito da teoria pós-colonial, *Memórias Íntimas Marcas* é mais frequentemente mencionada em discussões sobre "Arte e Trauma".²⁹ Na arte, esses campos de interesse são acompanhados por pesquisas sobre a linguagem visual do trauma e da experiência da perda. A linguagem visual do trauma é uma das principais questões levantadas repetidamente dentro da problemática da representação. Essa questão é explicada por uma linha de pensamento que se baseia em três argumentos consecutivos. No contexto da arte do início do século XX, um possível ponto de partida para esse campo de pesquisa é o interesse de Aby Warburg pela forma como o conteúdo emocional pode ser visualizado numa obra de arte por meio de uma linguagem visual compartilhada ao longo do tempo e situada além das divisões geográficas. Ele sugere o Pathosformel como guardião seguro de uma energia arcaica; esses gestos expressivos transmitem a memória cultural ao longo do tempo. Eles podem ser considerados formas e instâncias que escapam à memória precisa – e é justamente por essa razão que não podem ser esquecidos.³⁰

O contra-argumento, desenvolvido na esteira da Segunda Guerra Mundial, é a questão ética da representação da violência ou do sofrimento alheio.³¹ Diante do dilema da necessidade da representação e, ao mesmo tempo, de sua impossibilidade ética, vários comentaristas sugerem que, por meio de um confronto ativo e pessoal com o sofrimento, uma relação empática com o espectador poderia ser alcançada.³² Conforme essa teoria, o espectador entra em diálogo com a situação traumática tratada na obra de arte. Entretanto, a possibilidade de envolvimento pessoal ativo, permanece questionável: uma representação não pode ser considerada um veículo particularmente apto, que infalivelmente resulte em sincera empatia em nome do espectador.³³

O material visual produzido durante *Memórias Íntimas Marcas* não representa o sofrimento nem se comunica por imagens, embora haja um forte senso de visualidade e de gênese da imagem. Os artistas lembram-se de que passavam as noites

27 Fernando Alvim refere-se a uma viagem a Havana logo após a quinzena em Cuito Cuanavale, em maio de 1997, e fala de soldados que reconheceram os postes de madeira, pois lá haviam lutado como soldados em 1987.

28 "Deformidade: seja malévola ou benevolente, toda deformidade é um sinal de mistério. Como no caso de qualquer anomalia, nela há primeiro algo de repulsivo; mas é também um sinal ou um local no qual se costuma esconder algo muito precioso, algo que requer esforço para ser aceito. Isso explica o respeito, temperado pelo medo, sentido pelas sociedades africanas diante do louco, do aleijado e, sobretudo, do cego, pois os consideram dotados do poder de ver o outro lado das coisas. Para ser compreendido, o anômalo tem que transcender os padrões normais de julgamento e, por isso, é capaz de levar-nos a uma compreensão mais profunda dos mistérios do ser, dos mistérios da vida. A deformidade faz da vítima um mediador - temível ou benigno - entre o conhecido e o desconhecido, entre o diurno e o noturno, entre este e o outro mundo" (Fernando Alvim 1998: 5).

29 Brandstetter 2006: 122-155. Jill Bennett, 2005.

30 Nadine Siegert compila uma bibliografia que reflete a riqueza dos textos analíticos escritos nesse campo (manuscrito não publicado, nota 498, p.163).

31 Adorno, "Engajamento" (1962). Mais recentemente, esse argumento foi expandido por Susan Sonntag 2003, mas também por Georges Didi-Huberman (1999) a respeito da crueldade inerente à representação.

32 Jill Bennett 2005.

33 Catherine Nichols 2007: 217-226. V. também Thierry de Duve 2008: 3-23, autor de um dos mais polêmicos ensaios de denúncia do abuso de um certo humanitarismo a que este campo de questões pode prestar-se no âmbito da instituição da arte.

vendo o material filmado durante o dia e que os habitantes do vilarejo se juntavam a eles nessas sessões.³⁴ Entretanto, o trabalho crucial realizado durante o projeto como um todo é a abordagem baseada no processo, que não cessa de voltar ao mesmo conjunto de circunstâncias, sempre com novas ferramentas e meios de apreensão: visuais, mas também auditivos ou performativos.

De passagem

Gavin Younge levou para Cuito Cuanavale uma bicicleta com a qual se desloca³⁵ pela paisagem que revela os muitos sinais abandonados da guerra: tanques incendiados, cascas de casas, lâminas de helicóptero,³⁶ cicatrizes e amputações visíveis nos corpos das pessoas que encontra. Ele prendera uma câmera de vídeo na traseira da bicicleta e, mais tarde, usa essa filmagem, juntamente com outras imagens, para montar o vídeo que seria exibido em monitores de TV na instalação intitulada *Forces Favorites*. Younge cobre dez quadros de bicicleta com velino³⁷ e depois monta as dez bicicletas de correio dispostas em um círculo. Esse título, *Forces Favorites*, é o mesmo de um programa, transmitido na África do Sul durante a “guerra da fronteira”, que dava aos familiares e amigos que estavam em casa a ilusão de que poderiam, por meio das canções que pediam à rádio, passar algum tempo junto aos soldados. Cartas destes para os entes queridos em casa eram lidas pelo locutor durante o programa.



Il. 1 Salão de Chegadas, Cuito Cuanavale, a bicicleta do artista trazida da Cidade do Cabo. Photography by Gavin Younge, 1994. All rights reserved to the Publisher and Gavin Younge.

34 Alvim 2004, <http://www.bpb.de/internationales/afrika/afrika/59164/ausstellung-gleichzeitig-in-afrika?p=all>. Que os aldeões se tornassem parte do projeto parece essencial. Alvim se lembra de que o chefe da aldeia lhe perguntou se poderia ficar com um dos bonecos usados numa performance para dar boa sorte a uma casa que eles estavam construindo na aldeia (Alvim, entrevista a *Hanussek, Springerin*, 51). Gavin Younge lembra que as crianças do vilarejo pegaram emprestada a bicicleta que ele levava (comunicação pessoal, 11 de abril de 2016). Veja a seguir seu uso dos nomes de pássaros que os moradores do vilarejo lhe ensinaram. O filme contém entrevistas em que eles contam suas experiências pessoais em relação à guerra (Nadine Siegert, 178-181).

35 Ele também usa outros meios de transporte como, por exemplo, um caminhão.

36 Gavin Younge, comunicação pessoal ao autor, 11 de abril de 2016. Ver também Gavin Younge 2007.

37 Gavin Younge (2010: 17) explica seu uso do velino em obras de arte ao longo de toda a sua carreira.

Além da bicicleta, Gavin Younge levou sua edição de *The Birds of Angola*, publicada em Lisboa pouco antes da independência angolana.³⁸ Ele pinta cópias das ilustrações desse livro em tábuas do assoalho e esquadrias das janelas da casa abandonada. Em decorrência da guerra, todas as variedades de aves da região haviam desaparecido, mas os habitantes da vila veem as aves pintadas e pronunciam seus nomes. Younge inscreve nos painéis transcrições fonológicas desses nomes quase perdidos; estes são os títulos das pinturas: "Sumbo", "Kawa-Na-Mbulu" e "Onduva". Como as estruturas das bicicletas, os fragmentos de madeira são então cobertos de velino, cuja qualidade translúcida permite a visão das imagens das aves sob a pele semiopaca.³⁹ Apesar de propor-se a buscar vestígios físicos da guerra nessa paisagem, Younge decide não exibir esses vestígios. Sua intervenção é de encobrimento, uma espécie de arqueologia inversa. Seus gestos são os de alguém que cobre uma ferida para que a cura possa processar-se. Além disso, suas obras dependem de uma relação ambivalente com o tempo e a voz.

Essa relação decorre da circunstância de que, embora a interferência militar internacional tivesse perdido o interesse no conflito, na época do projeto a guerra civil ainda não chegara ao fim. Isso significa que, para os soldados sul-africanos, aqueles que ouviam o programa *Forces Favorites*, a guerra está no passado, mas não para os habitantes da região. No entanto, em ambos os casos, a voz é o veículo da memória flutuante. A defasagem temporal que Younge sentiu aqui é inerente à natureza dos vestígios.

Por uma estranha coincidência, simultaneamente ao trabalho in loco em Cuito Cuanavale, outro evento tem lugar no hemisfério norte: uma exposição organizada no Centro Pompidou em Paris, aberta de 19 de fevereiro a 19 de maio de 1997. A exposição, baseada na pesquisa de Georges Didi-Huberman, denomina-se *L'Empreinte*⁴⁰ (traduzível como "A Marca" ou "O Vestígio"). A pesquisa de Didi-Huberman se limita a imagens e objetos, mas seu raciocínio poderia ter-se aplicado ao som, o vestígio sonoro. Desde o início, ele observa a banalidade das marcas ou vestígios: "Partout des empreintes nous précèdent ou bien nous suivent" (Em todos os lugares, os vestígios nos precedem ou nos seguem). Ele pensa nas infinitas formas com as quais os vestígios podem aparecer e nas circunstâncias sob as quais se produzem. Os vestígios precisam ser explicados como um processo tangível, conquanto constituam um paradigma teórico usado na filosofia. Eles são relevantes na condição pré-histórica da produção de imagens e são igualmente específicos aos métodos de produção da arte contemporânea, muito utilizados por Marcel Duchamp⁴¹ e por uma geração de artistas conceituais inspirados em seu trabalho. Por essa condição, eles são simultaneamente relevantes para duas dimensões temporais, uma condição que estimula Didi-Huberman a referir-se a sua "pensée de l'empreinte" como um "ponto de vista anacrônico" que é necessário quando as obras de arte ainda não chegaram a ser "legíveis" no âmbito da história (Di-

38 David Bunn em Gavin Younge 2007: 32; Gavin Younge, e-mail para o autor, 11 de abril de 2016.

39 Maud de la Forterie (2007: 17) escreveu sobre o uso do velino ao longo de sua carreira. Suas associações metafóricas fluem do processo do curtume (fase da dobradura com cal) para as associações reparadoras relacionadas à sutura (médica).

40 O texto publicado no catálogo da exposição *L'Empreinte*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1997, foi republicado recentemente em Didi-Huberman 2008.

41 Duchamp favoreceu as técnicas de produção de marcas ou moldes porque, embora esse seja um processo, é também uma "não obra" por excelência. Ver Didi-Huberman 2018: 20.

di-Huberman 2008: 12). Ele atribui as mesmas qualidades à “dialética da imagem” conforme a define Benjamin. Segundo Didi-Huberman, a imagem dialética de Benjamin é “uma imagem onde passado e presente se enfrentam, se transformam mutuamente e se criticam mutuamente, uma constelação que é uma configuração dialética de tempo heterogêneo [...]” (Didi-Huberman 2008: 13). Jogar simultaneamente em duas dimensões temporais significa prestar atenção ao longo prazo enquanto se está atento ao momento presente; exigir dos acontecimentos recentes que se abram para coisas acontecidas há muito tempo, exigir do passado, começando pela pré-história, que revele algo sobre o que significa o “agora”. Essa é a natureza anacrônica de objetos que até agora passaram despercebidos à crítica de arte; eles são objetos que acumularam sedimentos do tempo (Didi-Huberman 2008: 23). A história precisa ser construída dentro desse contramotivo incessante do ponto de vista anacrônico. Fernando Alvim parece exprimir o mesmo pensamento, deixando entrever um pouco de “difumbe”: “La culture devrait être l'alchimie des sociétés, plus on est contemporain, plus on obtient les moyens d'aller dans le passé” (A cultura deveria ser a alquimia das sociedades, quanto mais contemporâneos somos, mais temos os meios para entrar no passado).⁴² Da mesma forma e inversamente, Didi-Huberman ressalta que um vestígio é a condição presente, visual e tátil, de um passado que ainda não parou de transformar o substrato em que deixou sua marca. Ele é

Algo que nos fala tanto do contato (o pé que afunda na areia) quanto da perda (a ausência desse pé dentro de seu vestígio, a pegada). Algo que nos fala tanto do contato com a perda quanto da perda de contato.⁴³

As intervenções artísticas de Gavin Younger se fazem por meio dessa relação ambivalente com o tempo. Apesar de ele ter-se proposto a buscar vestígios físicos da guerra, no fim ambos os seus projetos se concentram em uma característica auditiva, no som ou, mais precisamente, vozes, transportando a memória ao longo do tempo e do espaço.⁴⁴ Pela intervenção oral dos habitantes (pronunciando os nomes das aves), esses nomes são reativados apesar do tempo, embora as aves reais tivessem desaparecido. O ouvinte do programa Forces Favorites estabeleceu contato (imaginário) apesar de uma considerável distância geográfica. Em ambos os casos, a obra de Younger conta a produção de vestígios e sua perda em um único gesto que poderia desembocar em cura, traduzida pelo gesto de cobertura, sutura.

O fato de o som ser o portador da memória na obra de Younger permite uma clivagem entre as ações vividas aqui e agora e a experiência de ações ocorridas nove anos antes ou em outro lugar, mais tarde. O veículo para comunicação desse “décalage” (traduzível como discrepância ou defasagem de tempo) pode ser som ou imagem, história contada por escrito ou oralmente, coleta de objetos e ação, um desprendimento que igualmente se produz no trabalho de Carlos Garaicoa.

42 Conversa telefônica de Alvim com a autora, 13 de junho de 2015.

43 Didi-Huberman (2008: 18).

44 As formas pelas quais as reverberações sônicas de fato são vestígios físicos são discutidas em Neumark 2017 e Gentic 2019.

Investigação

Carlos Garaicoa⁴⁵ é conhecido por sua poética crítica social na forma de performance. Ele desenvolveu um método que Gerardo Mosquera qualifica como uma forma de “arqueologia artística”,⁴⁶ inspecionando as épocas históricas sobrepostas conforme se veem em edificações ou em fenômenos sociais. O envolvimento cubano na guerra em Angola (ou na Etiópia) continuou sendo um tema difícil em Cuba,⁴⁷ tendo em vista que muita propaganda foi feita em torno do heroísmo dos soldados cubanos durante o esforço de guerra, o que não deixa muito espaço para tocar nas atrocidades que eles testemunharam.⁴⁸ Assim, os artistas tornaram seu o dever de descobrir o que Piero Gleijeses chama de “cultura do silêncio”.⁴⁹ Em Cuito Cuanavale, Carlos Garaicoa passa sete dias cavando buracos na margem do rio Cuito. Ele filma sua ação e os resultados são exibidos em uma instalação com sete telas de vídeo,⁵⁰ adotando como título uma linha do poeta japonês Matsuo Bashō em duas traduções: *In the summer grasses there is boredom now, glorious dreams of ancient warriors/ En las hierbas del verano, ahora se está aburrido. Gloriosos sueños de antiguos guerreros.** Por meio desse título, Garaicoa parece exprimir a impressão de “ter chegado tarde demais” ao campo de batalha, além de uma sensação de impotência e paralisia. As significações atribuídas a sua ação oscilam desde a de coveiro até a de arqueólogo, passando pelas de agricultor e operário.⁵¹ Em um texto escrito em Cuito Cuanavale, Garaicoa, desconhecendo o texto de Benjamin sobre a memória, fala de sua tentativa de “interrogar a terra por meio da performance”:⁵²

Cavar. Sete dias para cavar respostas. Para desenterrar uma resposta. Cavar em busca de uma razão convincente. Minha própria arqueologia. Túmulo da imaginação. Cavar, cavar, cavar... Em mim, em meus amigos, escavar a tudo e a todos. Cavar como se para encontrar a fonte de toda a dúvida. Encarar o incompreensível. Cavar, cavar...

Não apenas uma sensação de paralisia e de fatalidade acompanha esse ato: o segredo forçosamente aberto, mas mortalmente silencioso, que se repete é o fato de que nem todas as minas terrestres instaladas na região foram desativadas. A ação de “interrogar a terra” carrega assim um aspecto de perigo

45 Catálogo da Bienal de Joanesburgo 1995: 130.

46 Mosquera 2000: 1286-1291.

47 “Ninguém em Cuba fala da guerra em Angola ou na Etiópia. Censura tanto quanto autocensura”, afirma Gerardo Mosquera (2000: 286). Ou melhor, o envolvimento na guerra fica a cargo da retórica da propaganda oficial, “uma língua de vitória e martírio”, que não permite a narrativa da experiência pessoal do conflito. “Faltam relatos que possam contrabalançar o discurso oficial”. V. também Fernandes 2006: 173, 174.

48 A Proposta Parlamentar do Projeto Milênio de 2007 utiliza o mesmo tipo de discurso.

49 “Porque os líderes não disseram nada, os voluntários cubanos que executaram as missões não disseram nada. A cultura do silêncio envolveu a ilha” (Piero Gleijeses 2013: 395). Citado em Fernandes 2006: 171.

50 Exibida na Galeria Continua Le Moulin, em Boissy-le-Châtel, Île-de-France, Festival Sphères 2009. **Sob as relvas do verão em que agora há tédio, antes sonhos gloriosos de antigos guerreiros* (N. da T.).

51 Um texto de Orlando Hernández (escrito em Havana em janeiro de 1998) acompanha a obra de Garaicoa: “Lá fora, um homem está cavando, revirando o solo silenciosamente como faria um coveiro (mas não foram enterrados todos os mortos? Ou o que mais poderia ser enterrado nessas sepulturas? Detritos, lixo?). Também poderia ser um agricultor que preparasse a terra para semear suas sementes, para plantar mudas (mas o que pode ser cultivado nessa terra enterrada pelo fogo, afogada em sangue, que depois não produza mais sangue, mais violência? E quem quer comer os frutos de uma colheita assim?). Certamente deve ser um explorador, um arqueólogo (mas o que ele procura? o que ele procura?). 7 dias desde o raiar do sol a cada manhã – assim, cada buraco se faz dentro de si memo para que sua pá penetre [...]” (Marcas News 3rd edition: 5).

52 Carlos Garaicoa (1998), *Marcas News* 3rd edition: 5.

afiado e vital. A sensação explosiva do “aqui e agora” se repete toda vez que a pá é lançada à terra.

Garaicoa produz uma segunda obra de arte após a expedição a Cuito Cuanavale. Quase como um pingente da própria ação do artista, consiste em quatro videorretratos de seus amigos, jovens cubanos que serviram em Angola: *Cuatro entrevistas sin...*⁵³ Os ex-soldados enfrentam a câmera sem falar (Fernandes 2006: 173). A trilha sonora consiste em uma conversa gravada. Assim, suas vozes em diálogo com o artista podem ser ouvidas; eles falam frases desarticuladas de memórias de guerra: “... que seria melhor nem mesmo... mas quase todos nós éramos jovens demais... no fim das contas, o que...”⁵⁴

As vozes no vídeo de Garaicoa não coincidem com os retratos mudos mostrados pela imagem; o programa de rádio no trabalho de Younge fala de som transmitido a grande distância em termos de tempo e espaço; as vozes dos habitantes pronunciam nomes de pássaros que não são mais vistos na região. Uma espécie de “Nachklang” (eco, reverberação, ressonância) emerge desses múltiplos diálogos, mas permanece suspenso por enquanto.

Des-ouvir

A alegação de uma preocupação com a “cura” e a catarse feita por Alvim vê-se sob pressão assim que aparecem as primeiras críticas das exposições. Embora ele afirme que “a exposição é mais um diálogo entre vítimas que entre vencedores e perdedores”, é preciso ressaltar que certas vítimas nessa guerra não são ouvidas.⁵⁵ Os artistas são representativos da situação geopolítica com base no único critério da nacionalidade: um cubano, um sul-africano e um angolano. Nessa fase inicial, comprovou-se ser ainda impossível levar em conta a situação muito complexa da população local afetada pelos conflitos angolanos. *Memórias Íntimas Marcas* não faz uma avaliação equitativa de todos os participantes da guerra. Os textos analíticos que acompanham a exposição não levam em conta o fato de que a guerra civil não havia terminado, provavelmente porque a situação não era clara para ninguém, ainda mais porque em 1997 não era possível saber que a guerra civil ainda se prolongaria até 2002. Esse detalhe ainda perdura e debilita consideravelmente a pretensão do projeto de centrar-se na memória coletiva. Referir-se às intervenções artísticas como se fossem um trabalho de rememoração coletiva seria exagerado e, na verdade, constituiria uma obliteração do sofrimento pessoal, pois sua inadvertida pertinência seletiva permanecia por revelar. Assim, desde o início, para ter algum sentido, as *Memórias Íntimas Marcas* precisavam do retorno de mais “escavadores” à cena no intuito de colher lembranças e representações de camadas de trauma ou esquecimento.

Em 2017, surge outro projeto concebido com esse mesmo objetivo: a exposição *[South-South] Let me begin again* envolveu 30 artistas da América do Sul, do

53 “Quatre Cubains (1997), *Cuatro entrevistas sin...*”. V. também Fernandes, 2006: 174, 175.

54 V. também texto contribuído por Orlando Hernández, 2000: 10.

55 Rory Bester 1998: 64-66. Mais tarde, Bester passou a integrar o projeto escrevendo textos para edições posteriores de co.@rtnews.

Caribe e da África do Sul que exploravam paralelos entre artistas do sul global. *[South-South]* confrontou a complexa noção de um “sul geopolítico” conectado por meio da arte contemporânea e se relaciona a conflitos em geral, entre os quais o conflito angolano.⁵⁶

Nas obras exibidas em *[South-South]*, fica extremamente claro que, para alguns, a guerra está longe do fim, mesmo tanto tempo depois do cessar-fogo de 2002. As famílias dos veteranos do Batalhão 32, por exemplo, ainda lutam com um passado traumático não resolvido. Entre esses veteranos, os refugiados angolanos recrutados foram inicialmente instalados em uma base militar no norte da Namíbia. Com a independência da Namíbia, eles foram transferidos para Pomfret, no norte da África do Sul, uma região árida. Desde então, o estado sul-africano suspendeu os serviços municipais dessa cidade a fim de persuadir seus habitantes a abandoná-la. A comunidade como um todo é atormentada pelo legado da guerra, pelo repetido deslocamento e por sua luta para criar algum senso de pertencimento. Em decorrência do trauma de guerra não resolvido da maioria dos homens que lutaram nos conflitos angolanos, a normalização da violência é alta e o abuso das mulheres prevalece nessa comunidade. Duas artistas nascidas em Pomfret, oriundas de famílias deslocadas para cá em consequência desses conflitos, aceitaram o desafio de dar voz às histórias de sua comunidade.

Teresa Kutala Firmino e Helena Uambembe formam o coletivo Kutala Chopeto.⁵⁷ Seu trabalho se materializa na forma de narração de histórias. Compilando histórias pessoais em entrevistas com membros da comunidade, o Kutala Chopeto reescreve essas histórias pessoais em uma narrativa performativa. Os contos geralmente são lidos em performances. Os elementos da narrativa figuram como uma linguagem material que acompanha o relato verbal.⁵⁸

Uma dessas narrativas reescritas e reimaginadas se intitula “The Lizard”, o lagarto. A versão filmada de um dos ensaios da performance mostra Teresa Firmino e Helena Uambembe ajoelhadas numa superfície coberta por grandes folhas de papel branco, em extremos opostos, ambas de frente para a câmera. Teresa Firmino se move para trás escrevendo frases da narrativa no papel em que se agacha: “Eu sou um lagarto”, “Eu sou mãe”, “Eu sou avó”, “Ela é minha filha” etc. Helena Uambembe se move para a frente em atitude semelhante, de cócoras, colocando alternadamente uma orelha ou a testa no chão enquanto a outra orelha aponta para o teto. As duas artistas então invertem os papéis, tornando-se alternadamente a ouvinte ou a escritora, adicionando camada após camada de escrita ou audição: escrever e sobre-escrever ou des-escrever; ouvir, sobre-ouvir e des-ouvir. A narrativa que acompanha a performance é escrita do ponto de vista de testemunhas inesperadas de cenas de angústia pessoal: um lagarto, uma planta de vaso e um pé de amendoim. A narrativa refere-se repetidamente a um personagem – humano, animal ou vegetal – que mantém uma orelha colada ao chão, agachado ou inclinado para esconder-se. A certa altura, o personagem

56 *SOUTH-SOUTH: Let me begin again*, 2 de fevereiro de 2017. <https://www.goodman-gallery.com/exhibitions/capetown-gallery-south-south-let-me-begin-again-2017>. A exposição foi exibida de 28 de janeiro a 04 de março de 2017 na Goodman Gallery, Cidade do Cabo.

57 Traduzível como “Ver além do conforto”.

58 Firmino e Uambembe também trabalham com vídeo, pintura e instalação de objetos encontrados.

está escondido no forro de um teto, mantendo a orelha colada à estrutura de madeira sobre a qual se esconde, a fim de ouvir o desenrolar da conversa na sala abaixo. Do ponto de vista “mais que humano” de um lagarto, uma planta de vaso e um pé de amendoim, o Kutala Chopeto conta uma história de deslocamento e abuso repetidos.



Il.2 Teresa Firmino e Helena Uambembe, vídeo do ensaio de performance: 2'50. Cinematógrafo Duško Marović; Efectos e Editing: Kutala Chopeto, Somido: SoulFire Studio.

Teresa Firmino e Helena Uambembe escolheram o formato da narração de histórias⁵⁹ para evitar a representação figurativa.⁶⁰ A dissertação de mestrado de Firmino, *Rewriting History, Pomfret community stories*, elucida essa prática artística para a arte contemporânea e mostra que as narrativas nunca existem isoladamente. Cada capítulo começa com uma história da comunidade de Pomfret. Por meio dessas narrativas, os textos de Firmino “lidam com as diferentes ferramentas utilizadas para reescrever a história” (Firmino 2017: 1).

“Contar histórias prende a imaginação”, escreve ela, “[...] dá ao público a liberdade de interpretar e reimaginar o que tantos imaginaram” e, prosseguindo: “Reescrever a história é um ato de reimaginar seu passado em um mundo repleto de histórias pré-inscritas que se estabeleceram como verdades” (Firmino 2017: 35-36). No trabalho do Kutala Chopeto, a narração da história é completada pela reenactuação de certos gestos essenciais, permitindo assim que a memória corporal retome o vestígio de uma experiência vivida anteriormente (ibid.: 87).

Firmino e Uambembe estão muito empenhadas em promover uma recepção respeitosa das narrativas que compartilham e em levar em conta a sensibilidade do potencial espectador/ouvinte.⁶¹ Suas performances deixam claro que as histórias

59 Firmino, entrevista telefônica, 11 de setembro de 2019.

60 Firmino, ibid., 11 de setembro de 2019.

61 Quando Teresa Firmino e Helena Uambembe contaram a história “The Lizard” na University of the Witwatersrand, por ocasião da apresentação de um trabalho prático de Firmino, (março 2017), esta preparou um formulário para preenchimento pelo espectador, estipulando as condições sob as quais as narrativas seriam compartilhadas. O espectador tinha que agir com base num protocolo preciso.

funcionam como tais, que são um elemento independente, ouvido em um contexto específico, recontado aqui e agora, possivelmente para ser recontado em outros contextos. Para Firmino, a leitura é como a pesquisa: cada leitura da história é uma nova investigação do que aconteceu, de que parte da experiência vivida pode ser lembrada ou compartilhada e de como chegar a um acordo com esse passado difícil.⁶² É importante que o espectador/ouvinte tenha consciência de estar ouvindo um relato subjetivo dos fatos, recontado pelas artistas que, por sua vez, o ouviram de outra pessoa. Embora sua maneira pessoal de contar a história seja importante, por outro lado, as duas artistas são apenas as vozes que recontam a história (Firmino 2017: 35). Outro detalhe que elas consideram crucial é o fato de ambas terem uma relação pessoal com a pessoa cuja história é contada, além de haver uma referência espacial compartilhada: Pomfret é a cidade natal tanto de quem conta as histórias inicialmente quanto daquelas que a mediam. Assim, a voz como guardiã da memória acompanha os vestígios sonoros transmitidos entre indivíduos, retornando sempre ao mesmo conjunto de circunstâncias para que os imaginários coletivos possam apreender os episódios vividos individualmente.

Des-cobrimto

Em um texto sobre as imagens fotográficas da guerra em Angola e no norte da Namíbia, Patricia Hayes questionou da seguinte maneira esse conjunto de circunstâncias: "Que visibilidades a violência cria? Que visibilidades a violência destrói? Que explicações para a violência figuram no imaginário popular e na realidade"? (Hayes 2001: 157). Isso é complicado pelo fato de que "a comemoração se torna cada vez mais centralizada em uma elite nacional do estado" com o resultado de que, em vez de promover a memória coletiva, "instala-se uma espécie de esquecimento coletivo pós-colonial" (Hayes 2010: 11).

Com efeito, diante da retórica quase de embaixada das fases posteriores do projeto *Memórias Íntimas Marcas* (a exposição itinerante levada a Luanda, à Cidade do Cabo e a Antuérpia), torna-se difícil não perder de vista a primeira ação, que consistiu em viajar por uma zona de guerra tendo como alojamento improvisado uma casa em ruínas. No entanto, é a furtividade dessa estada em Cuito Cuanavale que parece contribuir como categoria estética para o debate do trabalho de memória. As experiências íntimas não resolvidas são como a consciência da presença de minas terrestres prontas para explodir no solo da margem do rio. Enquanto não se permitir que a experiência entre em diálogo com a realidade mudada atual, a violência não pode encerrar-se. Esse gesto deve ser visto no contexto mais amplo da memória cultural⁶³ e, portanto, precisa levar em conta o elemento político (Bennett 2005). Tanto as memórias negativas quanto a falta de rememoração desembocam na incapacidade de descrever a experiência. Para criar uma oportunidade de abordar esse elo perdido dentro de um processo cultural, a sociedade precisa encontrar formas de narrar a memória e de gerar imagens e gestos que integrem o imaginário coletivo.

Mais uma vez: as vozes do vídeo de Garaicoa não coincidem com os retratos mudos mostrados pela imagem; o programa de rádio do trabalho de Younge

⁶² Firmino, entrevista telefônica, 11 de setembro de 2019.

⁶³ Aqui conotando "Kulturelles Gedächtnis", no sentido usado por Aleida e Jan Assmann.

fala do som transmitido a grandes distâncias em termos de tempo e espaço; as vozes dos habitantes pronunciam nomes de aves que não se encontram mais na região. Finalmente, uma geração depois, o chamado é ouvido quando o Kutala Chopeto se torna a voz que reconta histórias pessoais. Os artistas voltaram insistentemente ao mesmo conjunto de circunstâncias, algo inevitável para quem busca descobrir elementos de compreensão inicial em meio a camadas de esquecimento. Cada um deles está, a seu modo, "cavando, cavando como se para encontrar a fonte de toda a dúvida".

Agradecimentos

Minha gratidão aos artistas Teresa Firmino, Gavin Younge e Fernando Alvim, pela generosidade em conversas pessoais, e a Clive Kellner e Bronwyn Lace pelas informações.

A pesquisa para este artigo contou com uma bolsa de pós-doutorado da University of the Free State.

Obras citadas

Adorno, Theodor W., *Noten zur Literatur, II. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1962.*

Alvim, Fernando e Clive Kellner (eds.), *Marcas News 3rd edition.* Johannesburg: Sussuta, Boé, M.I.M. Project, September 1998.

Alvim, Fernando, "Memórias Íntimas Marcas, Luanda (Angola)", entrevista por Christian Hanussek, *Gleichzeitig in Afrika...* 8 Fevereiro, 2004. <http://www.bpb.de/internationales/afrika/afrika/59164/ausstellung-gleichzeitig-in-afrika?p=all>

Baines, Gary, *South Africa's 'Border War': Contested Narratives and Conflicting Memories.* London: Bloomsbury Academic, 2014.

Benjamin, Walter, "Ausgraben und Erinnern", in *Gesammelte Schriften Walter Benjamin.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch der Wissenschaft, 1991.

Bennett, Jill, *Empathic Vision, Affect, Trauma and Contemporary Art.* Stanford, California: Stanford University Press, 2005.

Bester, Rory, "Tracing a War", *Nka, Journal of Contemporary African Art* 9, nº 1 (Fall 1998): 64-66.

Bailey, Heindri A., *Parliamentary Millennium Project Project Proposal: 20th Anniversary of the Battle at Cuito Cuanavale, 8 May 2007.*

Brandstetter, Anna-Maria, "Violence, Trauma Memory", in *Marjorie Jongbloed (ed.), Entangled. Annäherungen an zeitgenössische Künstler in Afrika / Entangled: Approaching Contemporary Artists in Africa.* Hannover: Volkswagen Stiftung, 2006: 122-55.

Bunn, David, "Thoughts on a Phantom Limb: Gavin Younge's Distant Catastrophes", in *Prosthesis: Art works by Gavin Younge-the decade 1997-2007.* Paris : Le Cloître des Billettes, La Noire Galerie, 2007 : 25-33.

de Duve, Thierry, "Art in the Face of Radical Evil", *October*, nº125 (Summer 2008): 3-23.

- de la Forterie, Maud, "Skin", in *Deep Skin*, Gavin Younge. 10-17. Paris : Le Cloître des Billettes, La Noire Galerie, 2007.
- Didi-Huberman, Georges, *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté*. Paris: Gallimard, 1999.
- Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris: Éditions de Minuit, 2008.
- Fernandes, Sujatha, *Cuba Represent! Cuban Arts, State Power, and the Making of New Revolutionary Cultures*. Durham and London: Duke University Press, 2006.
- Firmino, Teresa Kutala, *Rewriting History, Pomfret Community Stories*. Johannesburg: Tese de Mestrado, University of the Witwatersrand, 2017.
- Forrest, Drew, "The battle over Cuito Cuanavale still rages", *The Mail & Guardian* 25 February, 2022. <https://mg.co.za/opinion/2022-02-25-the-battle-over-cuito-cuanavale-still-rages/25-2-2022>.
- Gentric, Katja, "Sonic Fingerprints: On the Situated Use of Voice in Performative Interventions by Donna Kukama, Lerato Shadi and Mbali Khoza", *Image & Text*, n° 33 (2019). <http://www.imageandtext.up.ac.za/imageandtext/article/view/25>.
- Gleijeses, Piero, *Visions of Freedom: Havana, Washington, Pretoria and the Struggle for Southern Africa 1976 - 1991*. Chapel Hill: University of Northern Carolina Press, 2013.
- Greater Johannesburg Transitional Metropolitan Council. *Africus: Johannesburg Biennale. Catalogue*, Johannesburg Biennale, 1995.
- Hanussek, Christian, "Memórias, Íntimas, Marcas: Interview mit dem Künstler Fernando Alvim über den Aufbau eines afrikanischen Kunstnetzwerkes", *Springerin X* (Summer 2004): 50-53.
- Hatzky, Christine, *Kubaner in Angola. Süd- Süd-Kooperation und Bildungstransfer 1976-1991*. Munich: Oldenbourg, 2012.
- Hayes, Patricia, "Vision and Violence: Photographies of War in Southern Angola and Northern Namibia", *Kronos*, n° 27, Visual History (November 2001): 133-157.
- Hayes, Patricia and John Liebenberg, *Bush of Ghosts, Life and War in Namibia 1986 - 90*. Pretoria: Random House Struik, 2010.
- Heißenbüttel, Dietrich, *Kunst im Konflikt, Strategien zeitgenössischer Kunst*. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, 2014.
- Hernández, Orlando in Fernando Alvim e Clive Kellner (eds), *Marcas News Europe*, n°4. *Mémoires intimes marcas project for MUHKA*. Antuérpia: Museum voor Hedendaagse Kunst, 2000: 10.
- Kasrils, Ronnie, "Turning point at Cuito Cuanavale", *IOL*, 23 March 2008. <http://www.iol.co.za/news/world/turning-point-at-cuito-cuanavale-1.393891#.VXxZISioWQs>
- Kellner, Clive, "Editor of marcas news interviews Prof. João de Deus Pinheiro, Member of the European Commission", *Marcas News* 3rd edition. Johannesburg: Sussuta, Boé, M.I.M. Project (September 1998): 7.
- Mosquera, Gerardo, "Carlos Garaicoa", in *Fresh Cream: art contemporain et culture: 10 conservateurs, 10 auteurs, 100 artistes*. Paris: Phaidon, 2000: 1286-1291.
- Mosquera, Gerardo, "Alien-Own/Own-Alien: Globalization and Cultural Difference", *boundary 2*, 29, n° 3, Duke University Press, 2002.
- Neumark, Norie, *Voicetracks, Attuning to voice in Media and the arts*. Cambridge, Massachusetts & London: The MIT Press, 2017.

Nichols, Catherine, "Den Schrei Malen. Zwischen Ästhetik und Anästhetik in der Zeitgenössischen Kunst", in Blume, Hürlimann, Schnalke, Tyradellis (eds.), *Schmerz, Kunst + Wissenschaft*. Berlin: Dumont, 2007: 217-226.

Njami, Simon, "Fernando Alvim, Psychoanalysis of the World", in Laurie Ann Farrell (ed.), *Looking Both Ways, Art of the Contemporary African Diaspora*, 42-49. New York: Museum for African Art, 2003.

Ott, Michaela, *A-Affizierung, Kleiner Stimmungsatlas in Einzelbänden*. Hamburg: Textem Verlag, 2018.

Saunders, Chris, "South Africa's War, and the Cuban Military, in Angola", *Journal of Southern African Studies* 40, n° 6 (December 2014): 1363-1368.

Siegert, Nadine, *(Re)mapping Luanda. Utopische und nostalgische Annäherungen an ein Bildarchiv* (unpublished manuscript).

Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2003.

SOUTH-SOUTH: Let Me Begin Again, 2 February 2017. <https://www.goodman-gallery.com/exhibitions/cape-town-gallery-south-south-let-me-begin-again-2017>.

Younge, Gavin, *Prosthesis, Catalogue for an Exhibition of Art Works by Gavin Younge – the decade 1997–2007*. Paris: Le Cloître des Billettes, La Noire Galerie, 2007 .

Younge, Gavin, *Gavin Younge [Cradle Snatcher]*. Johannesburg: CIRCA on Jellicoe, 2010.