

NÃO CAMINHO SOZINHO: PERCURSO PARA RECORDAR E RESSIGNIFICAR NA OBRA DE PAULO NAZARETH

I DO NOT WALK ALONE: A PATH TO REMEMBER AND RE-SIGNIFY IN THE WORK OF PAULO NAZARETH

Camila Calolinda da Silva

PPGEL-UFMS

Alex Fabiano Alonso

PPGEL-UFMS

Eluiza Bortolotto Ghizzi

PPGEL-UFMS

Resumo: O presente artigo interessa-se pela obra do artista contemporâneo mineiro Paulo Nazareth (1977). Em um primeiro momento, analisa o seu fazer artístico por meio de percursos de viagem com base nos conceitos de “lugar” e “não lugar” antropológicos, cunhados por Marc Augé. Em seguida, no intuito de aprofundar-se no estudo dos significados com os quais o artista trabalha, detém-se em um registro videográfico da obra “Árvore do Esquecimento” (2013), a qual analisa recorrendo a uma aplicação da semiótica peirciana à imagem, proposta pela semioticista Lúcia Santaella. Os resultados mostram uma obra que valoriza o sentido de lugar na medida em que vai na contramão das figuras de excesso que Augé associa aos não lugares e, ao mesmo tempo, reconstrói simbolicamente vivências ancestrais dele próprio e de todos os outros com os quais se identifica.

Palavras-chave: Paulo Nazareth, não lugar, semiótica peirciana.

Abstract: *This article is interested in the work of contemporary artist Paulo Nazareth (1977). At first, he analyzes his artistic work through travel itineraries based on the concepts of anthropological “place” and “non-place”, coined by Marc Augé. Then, in order to deepen the study of the meanings with which the artist works, he dwells on a videographic record of the work “Árvore do Esquecimento” (2013), which he analyzes using an application of Peircean semiotics to the image, proposed by semiotician Lúcia Santaella. The results show a work that values the sense of place insofar as it goes against the figures of excess that Augé associates with non-places and, at the same time, symbolically reconstructs ancestral experiences of himself and of all the others with whom he identifies.*

Keywords: *Paulo Nazareth, non-places, Peircian semiotics.*

Paulo Nazareth (1977) é um artista viajante¹ contemporâneo, e performático, seu corpo é a força de sua obra, mas não se limita a ele; explora em seus trabalhos questões ligadas à sua ancestralidade, à sua identidade, à miscigenação, às relações de trabalho, aos deslocamentos, às fronteiras, às migrações e até mesmo ao próprio conceito de arte. Trata também dos encontros e do cotidiano. Produz trabalhos que instigam os espectadores a ver além do que está posto, a questionar, por exemplo, a exotização do indivíduo não-branco (e por isso muitas vezes considerado não-humano), a concepção de nacionalidade, as fronteiras artificiais entre países e a noção de pertencimento, a de memória, o nosso lugar no mundo, os passados, o presente (e por que não os futuros possíveis?). Seu foco são as relações que mantemos com tudo isso.

O caráter mutável das relações humanas também foi considerado por Augé (2014, p.7) que, diante das influências das tecnologias digitais e dos excessos da “sobremodernidade”,² depara-se com o desafio do antropólogo para passar a estudar tais relações no presente e no seu próprio ambiente, tomando a si mesmo como outro, escreve: “sob determinados aspectos, todos pertencemos ao mesmo mundo e, por essa

1 Artistas viajantes são aqueles que estabelecem uma relação estreita entre sua obra e suas trajetórias em viagens.

2 Ou “supermodernidade” - Termo utilizado por Augé para discutir uma ideia de comunidade mediada pelos laços de solidão (onde se convive mais com os meios eletrônicos do que com outros indivíduos), procurando assim realizar uma nova reflexão sobre a Antropologia na atualidade e a complexidade da análise das sociedades atuais e em constante movimentação, e de escalas planetárias, que segundo o autor requer novos métodos. Augé (2014, p.38) altera o termo “supermodernidade” para “sobremodernidade”, segundo ele mais coerente, pois é um “termo calcado sobre aquele de ‘sobredeterminação’, utilizado por Freud, e em seguida por Althusser, para designar a multiplicidade de causas que engendram a complexidade das situações estudadas”, faremos uso da expressão mais recente dada pelo autor, por considerarmos que representa suas reflexões mais atuais.

razão, o observador, seja ele quem for, faz parte daqueles que ele observa e torna-se desse fato seu próprio indígena”. Essa clareza é importante para legitimar que analisemos o espaço que ocupamos no mundo. Recortamos para este estudo os conceitos de “lugar” e “não lugar” antropológicos, tratados por Augé (1999; 2012; 2014), para considerar a relação que os indivíduos mantêm com os locais, as quais não estão dissociadas das relações de significação desenvolvidas ou não com esses.

Dedicamo-nos aqui a ver de que forma esses conceitos de lugar e não lugar podem nos ajudar a ler a obra *L'arbre d'Oublier* [Árvore do Esquecimento] (2013), da série “Cadernos de África” (2013-) do artista mineiro Paulo Nazareth. Trabalhamos com a hipótese de que, tal como as relações que mantemos com os espaços alteram a nossa percepção e as significações que damos para eles, também o processo da obra de Paulo Nazareth produz uma mudança na relação com os espaços, que talvez passem da condição de não lugar à de lugar. Para compreender se e como essas relações ocorrem, propomos considerar, paralelamente aos conceitos de lugar e não lugar de Augé, conceitos da semiótica do estadunidense Charles Sanders Peirce (1839-1914), com base nos trabalhos da pesquisadora brasileira Lúcia Santaella (2002; 2004; 2012).

Caminhar, habitar, pertencer

Andar é conhecer, mais do que colocar um pé à frente do outro e nos movimentar fisicamente. O ato de caminhar pode produzir também mudanças internas. Ao nos deslocarmos de um local para outro vemos paisagens, pessoas, arquiteturas e culturas diferentes, e essa movimentação ocorre externamente e internamente, desse modo, “a viagem só pode ser apreendida pelo corpo inteiro transformado em olhar” (MELO, 2012, s.p.). É com esse ponto de vista

que nós também artistas, e viajantes, além de pesquisadores, percorremos parte da obra de Paulo Nazareth.

Falar sobre Paulo Nazareth é evocar passados, repensar presentes e questionar futuros. Paulo Sérgio da Silva é o nome de batismo desse mineiro, nascido em 1977 na cidade de Governador Valadares, que, ele faz questão de lembrar, era conhecida como Santo Antônio das Figueiras na época de seus antepassados, indígenas Botocudos. Estes têm seus representantes atuais nos Krenak (autodenominados Borum), de quem o artista é descendente por parte de mãe. Ele reforça a ligação com a árvore genealógica materna por meio do nome que escolheu para si: Paulo Nazareth, como é conhecido, é uma homenagem à sua avó materna, Nazareth Casiano de Jesus, de origem Borum, que foi internada na Colônia de Barbacena³ no final de 1944. Em sua obra e no seu discurso o artista evoca essa e outras memórias individuais e coletivas, histórias que muitos querem apagar.

Paulo Nazareth é, segundo o próprio artista, “objeto de arte”, e divide-se assim da pessoa Paulo Sérgio da Silva. Ainda relata que “ser Nazareth é ser meu trabalho. Esse me tornar. Então quando eu passo a me nomear Paulo Nazareth isso também é meu trabalho. Eu passo a carregar esse ancestral. Minha avó passa a ser essa espécie de carranca, né? Essa proteção” (VIANA, 2019). Assim a pessoa e o artista-obra habitam

3 A cidade de Barbacena em Minas Gerais ficou conhecida como Cidade dos Loucos, quando colônias manicomiais foram instaladas ali, sendo o maior hospício do Brasil. Pelo menos 60 mil pessoas morreram entre os muros do “Colônia”, como era conhecido o complexo, ao menos 70% dos internos não tinham diagnóstico de doenças mentais, eram apenas os “cidadãos indesejados” como: epiléticos, homossexuais, prostitutas, alcoólatras, negros, indígenas, pobres, mães solo, etc., quem incomodava gente poderosa era enviado para lá; suas instalações foram comparadas aos campos de concentração nazistas, devido ao tratamento desumano dado aos internos. (ARBEX, 2013).

o mesmo corpo, e não conseguimos separar um do outro, por isso só faz pertinente apresentá-lo desse modo. Sua ancestralidade complexa é um elemento importante do seu trabalho. Ele se autodenomina uma “afro-indígena” ou um “lusó-italo-afro-krenak” (FOLHA DE S. PAULO, 2013), descendente de indígenas por parte de mãe, italianos e africanos por parte de pai. Partilha essa ancestralidade conosco, em suas falas, suas histórias compartilhadas e em suas obras.

O caminhar está ligado aos seus antepassados indígenas e africanos em parte, bem como à sua infância, quando caminhava de sua casa para a casa de seu avô, isso bem cedo, quando o dia estava nascendo, e à noite ao retornar. E caminhava também em outra situação, quando sua mãe matriculou os filhos em escolas no centro, longe de onde moravam, para que eles aprendessem a se deslocar, do canto para o centro, ou da periferia para o centro. Segundo o artista sua mãe dizia: “para não ficar bobo, tem que aprender a andar, conhecer”, assim ele foi andando, e mapeando territórios cada vez mais extensos (NAZARETH, 2019).

A partir daí, realiza suas obras sem um local fixo, no trecho, e ao seu modo abre caminhos. No percurso sofre o rigor das intempéries, mas, apesar delas, o caminhar acaba por se tornar mais importante do que o destino. Além disso, com esses processos ele acaba mudando também. Em entrevista concedida à Mariana Zylberkan (2012) Paulo Nazareth trata seu fazer artístico como “arte de conduta”, onde ao mesmo tempo em que conduz a obra é conduzido por ela, o artista alega que essa “é uma forma de estar presente na vida, questionar o cotidiano e, ao mesmo tempo apreciá-lo”. Tal mistura entre obra e artista nos permite também, do ponto de vista de observadores, perceber e questionar a partir dos fragmentos de sua história compartilhados conosco.

No ato de caminhar reside parte importante de seu fazer artístico. Na série “Cadernos de África”, por exemplo, começou a partir da cozinha da mãe, dona Ana. Segundo o artista, naquele lugar, ele procura o que tinha de África em sua casa. Conforme com Rocha (2020) “Cadernos de África” iniciada em 2012,⁴ teve trabalhos expostos pela primeira vez já em 2013, na 12ª Bienal de Lyon (França) e na 55ª Bienal de Veneza (Itália), de ambas o artista participou apenas com obras, mas não estando pessoalmente. Galvão (2020) escreve que o artista “só pretende pisar (na Europa) depois de percorrer toda a África”. E do mesmo modo que na casa de sua mãe busca vínculos com a África, estando na África, procura as coisas que achou na cozinha de sua mãe. Segundo Rocha (2020, p.104), chegando ao continente africano o artista viaja a partir da Cidade do Cabo, na África do Sul, em direção ao norte e passando por Joanesburgo, também na África do Sul, Lusaca no Zâmbia, Harare e Bulawayo no Zimbábue, Windhoek na Namíbia, Maun em Botswana, Maputo em Moçambique, Lagos na Nigéria, Uidá, Abomei e Cotonou em Benim, e Nairóbi no Quênia, e nessa performance/caminhada não lavou os cabelos. O artista pretende dar continuidade ao percurso pela África no futuro, desta vez percorrendo o Norte do continente (GALVÃO, 2020).

O sentir-se em casa

Ao realizar esses percursos e compartilhar conosco parte desses trajetos o artista nos faz questionar a noção de fronteiras, as maneiras

4 A série “Cadernos de África” teve início enquanto o artista desenvolvia outra série pelo qual é também bastante conhecido, “Notícias de América” (2011-2012), em que caminhou de Minas Gerais (Brasil) até Nova Iorque (Estados Unidos), não lavou os pés nessa caminhada, os lava somente no destino, no Rio Hudson em Nova Iorque, levando consigo, durante todo o percurso, a poeira da América Latina. Para mais informações sobre a série “Notícias de América” acesse: <https://mendeswooddm.com/pt/exhibition/noticias-de-amrica>

de pertencimento, ancestralidade e, até o nosso lugar no mundo. E quando não estamos em um lugar previamente conhecido, como Paulo Nazareth em seus percursos pelo mundo, onde estamos? Do mesmo modo que o termo “lugar” neste texto remete a Augé, também o termo “não lugar” é usado para definir certos locais com base na conceituação dada pelo autor. Tal como ele propõe, o uso desses conceitos, de lugar e não lugar antropológico, permite compreender melhor as relações que os indivíduos mantêm com os espaços que ocupam e por onde passam, e os significados dados a eles.

Descrito por Augé (2012, p.51), o lugar antropológico refere-se “àquela construção concreta e simbólica do espaço que não poderia dar conta, somente por ela, das vicissitudes e contradições da vida social, mas à qual se referem todos aqueles a quem ela designa um lugar, por mais humilde e modesto que seja”. Para Augé (2014, p.66), lugar é um espaço onde podemos ler facilmente as relações sociais, “é o absoluto do sentido (do sentido social), um espaço onde o indivíduo é inteiramente definido por suas relações”. O lugar antropológico é o estar “em casa” (AUGÉ, 1999, p.134).

Esses lugares antropológicos são descritos pelo autor como identitários, relacionais e históricos, podem estar ligados ou não a memória, ele ainda acrescenta que um local que não se encaixa nessas especificações definirá um não lugar. Os não lugares são locais construídos em relação a certos fins como transporte, trânsito, comércio, lazer, etc. E as relações que mantemos com esses espaços também são para certos fins, são relações de passagem, de trânsito, de falso anonimato e de não pertencimento. De acordo com Augé (2012), enquanto o lugar cria um “social orgânico”, o não lugar cria uma “tensão solitária”, o autor defende ainda que a sobremodernidade é produtora de não lugares.

E ao nos aprofundarmos mais nesse conceito de não lugar, somos apresentados às suas três figuras de excesso: o tempo, o espaço e o ego.

O tempo ou, como o autor denomina “superabundância factual”, diz respeito à nossa percepção da passagem do tempo, que muda se acelerando ou multiplicando acontecimentos; ele aponta que hoje o tempo não é algo facilmente compreendido, desejamos fazer muitas coisas, simultaneamente e rapidamente. Ansiamos por não perder nada do que se passa, não só à nossa volta, mas também no mundo, e algumas vezes isso não nos permite vivenciar os espaços físicos que ocupamos. Aqui cabe acrescentar que Paulo Nazareth nega essa figura de excesso em seus percursos, ele não tem um prazo de chegada, ele parte para a jornada e segue conforme o caminho o leva. Ao vivenciar o trecho ao seu modo, ele não é o turista comum que Augé descreve: que embarca aqui e horas depois está do outro lado do mundo, com roteiro e hora de chegada pré-determinados; a viagem dele tem data de partida (aquele momento em que decide iniciá-la), mas não uma data de chegada estipulada, desse modo pode levar dias, meses e até anos para realizar o trajeto, construindo assim sua própria relação com o tempo, o que nos leva à segunda figura de excesso: o espaço.

Chamada por Augé (2012) de “superabundância espacial”, a figura de excesso que trata do espaço não está dissociada dessa transformação acelerada, embora foque na mudança de escalas, do que antes eram locais e hoje são globais. O espaço foi encurtado, e esse encurtamento faz com que nos relacionemos com os outros mais por meio de imagens e aparelhos eletrônicos, substituindo o espaço real pelo espaço virtual, nas chamadas redes sociais (*Facebook, Instagram, Twitter, Tik Tok, Kwai* etc.). Augé (2014, p.61) acrescenta ainda que “a aceleração dos transportes e a circulação quase instantâ-

nea de imagens e mensagens parecem fornecer-nos uma sensação cotidianamente sempre mais aguda de uma espécie de redução das distâncias planetárias”, intensificando as sensações de aceleração do tempo e de encurtamento planetário⁵. Essa figura também é negada pelo artista, quando ele vivência os espaços que ocupa fisicamente, e podemos ter acesso a partes dessa experiência em suas falas, alguns registros e em suas obras⁶, onde prioriza os encontros pessoais com aqueles com quem tem contato pelo caminho; seu corpo físico está naquele local, e não uma imagem dele, bem como os cartazes que carrega, escritos à mão, cada um deles uma peça única, são mensagens físicas algumas vezes questionamentos previamente pensados ou trazidos por aqueles momentos. Ainda que o artista disponibilize suas obras em redes sociais e blogs, se difere dos usuários comuns nessas redes quando não permanece conectado quase o tempo todo, fazendo *lives* ou postagens com frequência, por exemplo, mas utiliza das

5 Augé (2019) em entrevista ao jornal digital El País amplia ainda mais o conceito de não lugar atrelado ao uso da tecnologia, dizendo que “hoje podemos dizer que o não lugar é o contexto de todos os lugares possíveis. Estamos no mundo com referências totalmente artificiais, mesmo em nossa casa, o espaço mais pessoal possível: sentados diante da TV, olhando ao mesmo tempo o celular, o tablet, e com os fones de ouvido... estamos em um não lugar permanente. Esses dispositivos estão permanentemente nos colocando em um não lugar.” A entrevista completa está pode ser acessada em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/31/tecnologia/1548961654_584973.html.

6 Durante os percursos que realizou o artista manteve blogs nos quais compartilhava imagens de seus percursos e obras, podemos citar os dois principais: “Notícias de América”: <http://latinamericanotice.blogspot.com/>; e “Cadernos de África”: <http://cadernosdeafrika.blogspot.com/>. Melo (2012, s.p.) escreve sobre as conversas que mantinha com o artista através do Facebook enquanto ele estava em trânsito, principalmente durante a série “Notícias de América”, inclusive o artista relata a perda (ou esquecimento como ele aponta) quando estava no México, de uma memória externa (HD) com 5 meses de registro de seu trabalho.

ferramentas tecnológicas como meio de registro e até mesmo como forma de armazenar tais imagens, evitando que fiquem em dispositivos físicos que podem ser perdidos.

Na terceira figura de excesso, Augé (2012) fala do ego, ou indivíduo, ou mais precisamente da individualização das referências, já que é o próprio indivíduo que interpreta as informações que lhe são apresentadas, a seu modo, fazendo uma produção particular de sentido, se vendo como centro do mundo. Aqui cabe dizer que o artista chama atenção para si mesmo, por exemplo, ao falar de sua própria ancestralidade, mas esse não é um modo de fazer ver apenas a si, antes é um modo de chamar atenção para uma realidade mais ampla. Ao observarmos os registros de seus trajetos e suas obras temos acesso a uma parcela de suas vivências, seja através de sua fala, dos registros do percurso, mas também quando ele olha para si e para aqueles que encontra pelo caminho sem individualizar-se, mas aproximando-se, buscando as semelhanças (físicas, culturais, raciais etc.) com aqueles com quem cruza pelo trajeto.

Talvez se possa dizer que nesse percurso, de encontros e desencontros com o outro, aproxima-se do peregrino religioso; ambos buscam uma aproximação com algo divino, que para Nazareth significa estar mais próximo de si e dos outros, dos que encontra e dos que evoca. Ele busca parte de sua ancestralidade nas caminhadas, partes da história coletiva e individual; e podemos ler partes dessa enorme colcha de conexões que o artistas vai criando com seu caminhar em suas obras.

Em busca de significar

Sob o olhar da semiótica peirciana, desenvolvida pelo estadunidense Charles Sanders Peirce (1839-1914), conhecida também como semiótica americana, fazemos múltiplas leituras do

mundo, a depender das relações triádicas que se estabelecem a partir (1) da natureza dos signos com os quais nos deparamos, (2) da sua relação com o objeto da significação e, também, (3) com o chamado interpretante. Este, por sua vez, ainda sofre influência do intérprete, da sua subjetividade ou daquilo da cultura que há nele. Ao estabelecer critérios, a semiótica nos fornece meios de análise desses processos de significação, que podem ser adotados de diversas formas, conforme sejam as questões para as quais se busca respostas.

De acordo com Santaella (2012, p.10), a semiótica “é a ciência dos signos, a ciência de investigação de todas as linguagens”; a autora também observa que os signos à nossa volta são abundantes, sejam eles verbais ou não verbais. A semiose verifica como o signo age, ou como ele é interpretado, a ação do signo na mente. A tríade “signo, objeto e interpretante”, da semiótica peirciana, propõe uma análise em camadas, que vão da percepção à cognição. Para estabelecer as bases conceituais desse caminho de análise, apresentamos aqui alguns conceitos antes de iniciarmos a análise propriamente dita.

Conforme Santaella (2012, p.90) “o signo é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto”, sendo um signo somente se carregar esse poder de representar, substituir seu objeto, mesmo que falsamente. Santaella (2004, p.90) escreve sobre a amplitude da noção de signo, a partir da qual podemos entender que “qualquer coisa de qualquer espécie, imaginada, sonhada, sentida, experimentada, pensada, desejada... pode ser um signo desde que esta ‘coisa’ seja interpretada em função de um fundamento que lhe é próprio, como estando no lugar de qualquer outra coisa”. Ela também observa que o signo não é o objeto, mas o representa, e gera em uma mente a terceira parte da tríade, o interpretante. Aqui cabe apontar que o interpretante



é um novo signo, e a partir dele se faz um novo processo semiótico, que tende a continuar infinitamente; assim se dá o processo de semiose infinita. Grosso modo, a palavra é um signo que, quando falada evoca o objeto geral que está no conceito da palavra; este gera o interpretante, que é influenciado também por aquela situação específica de comunicação na qual a palavra é usada; esta envolvendo o intérprete, sua cultura e seu contexto.

Quanto à relação do signo com o objeto, ela pode se dar três modos: icônico, quando há uma semelhança, uma similaridade entre signo e objeto; indicial, quando há uma relação factual entre um e outro e o signo faz referência causal; e simbólico, se a relação é uma convenção, uma lei. Cada modo de referência parte de uma potencialidade do signo para significar. Assim, quando um signo é icônico se refere, de acordo com Peirce (2017, p.52), “ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres

próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um Objeto realmente exista ou não”. Exemplo comum de signo icônico é a pintura artística na sua polissemia. E se o signo for indicial, ele tira seu poder significante de uma relação de existência que mantém com o seu objeto; segundo Santaella (2004, p. 121), “os índices são os tipos de signos que podem ser mais fartamente exemplificados”, são materiais, indicam o objeto, e perdem sua posição de signo se o objeto não é existente. São indiciais os signos do detetive, como as digitais que apontam para um indivíduo em específico e, também, os vestígios de fatos históricos. Já no que diz respeito à relação simbólica, Peirce (2017, p.53) escreve que “Um Símbolo é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele Objeto”, estando ligado ao aspecto de lei, podendo

Figura 1. Paulo Nazareth, L'arbre d'Oublier [Árvore do Esquecimento], Quidah, Benim, 2013. Frame de vídeo. Disponível em: <https://vimeo.com/199736235>. Acesso em: 15 abr. 2021

ser também uma convenção social, algo reconhecido assim por muitos. Assim são as normas acordadas entre os membros de uma sociedade e, também, os significados que vão se consolidando entre os indivíduos de uma cultura pela ação da história, como aqueles com os quais se depara Paulo Nazareth na obra a que nos referimos a seguir.

Selecionamos aqui a obra *L'arbre d'Oublier* [Árvore do Esquecimento], uma vídeo-performance com 27 minutos e 31 segundos de duração, que faz parte da série “Cadernos de África” (2013-), que analisamos por meio das capturas de imagem mostradas nas Figuras 1 e 2, nas quais se podem ver aspectos parciais da obra que, mesmo sendo parciais, nos possibilitam apontar os signos que nos conduziram em uma leitura do todo. Registrado em janeiro de 2013 em Ouidah, localidade próxima a Contou, no Benin, que sediou um dos maiores portos de tráfico negreiro do continente Africano. A região era conhecida como “costa dos escravos” e, de acordo com Rocha (2020, p.93):

A motivação do artista parte da história contada de que, durante os sequestros, os africanos vitimados pelas empreitadas escravagistas eram forçados por seus captores a andar repetidas vezes em volta de uma árvore – conhecida como Árvore do Esquecimento – para que, dessa maneira, os africanos se esquecessem o caminho de casa e seus nomes – pois seriam batizados com nomes cristãos –, destituindo-se de suas memórias de origem.

No vídeo há uma informação de que o artista dá 133 voltas na árvore que é mostrada na Figura 1; nessas voltas o artista caminha para trás, o que por si é incomum, mas ele tem um motivo para fazê-lo assim, e o apresentamos no decorrer dessa análise.

Em se tratando de uma imagem em movimento, o vídeo tanto indica quanto se assemelha

àquilo que mostra; percebemos ter sido registrado em um ambiente externo, no que parece ser uma praça, informação reforçada pelo que deduzimos ser um banco à direita da imagem da Figura 1, ao fundo, e por uma estátua à esquerda e no mesmo plano da árvore. Observamos também objetos como lixeira ao fundo e, no plano de fundo, fachadas de alguns imóveis. Ao centro e no plano da árvore vemos o artista; o vídeo permite ver que ele caminha a revés e em círculo, em volta da grande árvore coberta por tecidos dispostos como se vestissem o tronco da árvore, quase como uma roupa. Por se tratar de uma imagem em preto e branco não temos acesso às cores, apenas às formas presentes ali, mas temos indícios de se tratar de tecido, e não de uma pintura no tronco da árvore, pelas texturas e pelas dobras; já as formas nos remetem a bandeiras; o artista aparenta estar descalço sobre um chão de areia, piso que difere do visualizado no restante da cena, que é pavimentado.

Em alguns momentos da vídeo-performance vemos animais circulando pela praça, como também se pode ver na Figura 1; pelo som e pela forma, alguns aparentam ser cabritos ou cabras; outro animal que vemos em um dado momento se assemelha a um cachorro, nenhum deles se aproxima da figura central (o artista), apenas cruzam a praça. Escutamos ao fundo os sons da cidade, o que parecem ser buzinas, som de motores e até sons que aparentam ser canto de pássaros; o que supomos ser insetos passam pela lente da câmera, não os identificamos, pois se convertem apenas em borrões cinzas escuro na tela, e caminham pela lente tão rapidamente que nos questionamos se eles realmente estiveram ali, confirmamos ao retroceder o vídeo. Todo esse ambiente sinaliza uma dinâmica do local que se mantém inalterada pela presença do artista.



Ouvimos também um ruído constante, semelhante a um chiado, que supomos ser da própria filmagem, do equipamento, como faziam as câmeras antigas, som que, juntamente com o preto e branco da filmagem, nos remete a um passado em que a tecnologia ainda não nos permitia ver o registro em cores. Não sabemos se alguém está operando a câmera, ou se ela está em um tripé ou superfície, mas vemos que não há muitos espectadores na cena, não há uma plateia, no quadro geral vemos diversas pessoas de passagem, em carros, motos, bicicletas ou a pé; elas passam sem dar muita atenção ao que faz o artista, não parecem estranhar a cena, exceto por uma única pessoa que em determinado tempo do vídeo é vista deitada no canto inferior direito da cena. Em um primeiro momento vemos apenas os pés dessa pessoa, que está ao lado de objetos que não conseguimos identificar, após algum tempo ela muda de posição e podemos ver suas costas, depois ela

se senta, como vemos na Figura 2, observando a performance, e logo após esse momento ela se levanta e sai de cena, para retornar após alguns minutos. Não podemos afirmar o sexo desse espectador, logo não podemos afirmar tratar-se de um homem ou uma mulher, contudo aparenta ser um adulto, é negro e está vestido com roupas que parecem ser típicas da cultura local (um tecido que funciona como saia, uma camisa estampada, um tecido sobre o ombro esquerdo e pés descalços).

Algumas vezes temos a sensação de que o artista tem o passo hesitante, como se fosse perder o equilíbrio e cair a qualquer momento, mas ele resiste em sua caminhada. Quando começamos a nos perguntar se e como os signos agem por meio de convenções, nosso olhar retorna para os tecidos afixados ao tronco da árvore e que nos remetem a bandeiras, vemos uma estrela, além de listras de diferentes espessuras; o elemento que nos dá maior sensação de que se

Figura 2. Paulo Nazareth, L'arbre d'Oublier [Árvore do Esquecimento], Ouidah, Benim, 2013. Frame de vídeo. Disponível em: <https://vimeo.com/199736235>. Acesso em: 15 abr. 2021

tratam de bandeiras é o tecido que está próximo ao chão, de frente para nós que assistimos: a composição com uma estrela branca no canto superior esquerdo rodeada por listras, ainda que não seja uma imagem colorida, nos permite uma leitura mais assertiva, no sentido de dizer que este e os outros tecidos compõem bandeiras de estados ou países.

Retornando à posição do artista na cena, sabemos que ele está em um lugar que, embora possa passar despercebido por aqueles que por ali transitam e não conhecem a história local e o que aquele lugar em especial significa, é um lugar com o qual ele tem ligações ancestrais. Para ele e para o povo africano essa árvore tem um significado simbólico profundo, e essa caminhada ao contrário propõe um outro significado em relação à história desse símbolo, não só para si, mas também para aqueles que desde aquele momento tiveram e terão contato com seu trabalho. Nessa performance o artista atua no tempo presente para simbolicamente desfazer o ritual do passado, em que os negros escravizados foram obrigados a dar voltas na “árvore do esquecimento” para esquecer seus nomes, sua memória, suas origens. Ao caminhar ao contrário o artista propõe lembrar e com isso desfazer o apagamento de identidade, reverter o esquecimento. Oferece não apenas aos locais, mas ao mundo a oportunidade de recordar as histórias daqueles que não tiveram voz, daquelas vozes que por muitas vezes se tentou apagar, uma história de sofrimento e de perda, que alguns insistem não ter ocorrido, como se o genocídio do povo negro não perdurasse ainda nos tempos atuais.

A performance tem um discurso com um objeto próprio e a percepção que temos dela é vinculada a este momento histórico que vivemos, distante daquele onde os significados da árvore do esquecimento foram construídos, um tempo

em que outras vozes unem-se à de Paulo Nazareth para rever e reescrever a herança ligada a acontecimentos similares. Ao caminhar para resgatar memórias e histórias, o artista parte das suas vivências pessoais e das memórias coletivas para ressignificar essa herança usando para isso o mesmo signo usado outrora, o ato de caminhar. Para isso tornou aquela mesma praça da história, que antes ele não conhecia, bem como a árvore que vive naquele local histórico, tão longe do lugar onde nasceu e viveu a maior parte da sua vida, transformando-o em seu lugar. Ele esteve presente em cada passo que deu, mas ele não o faz sozinho, simbolicamente seu andar reverso resgata a memória de todos aqueles que deram voltas na árvore do esquecimento; e isso não só naquele local para aquele único espectador que estava lá no momento da performance, mas em diversos outros lugares do mundo onde o videoperformance foi (ou será) executado.

Conclusão

O sociólogo francês Maurice Halbwachs (1990) trata do termo “memória coletiva”, e evidencia em sua teoria que olhamos as coisas com os nossos olhos e com os olhos dos outros, segundo sua teoria as memórias individuais são impressões particulares, recordações, memórias que são ancoradas em nossos sentidos e experiências, nos aromas, nos sons, nos sabores, nas imagens, e nos sentimentos que evocam; e as memórias coletivas são impressões e registros para um conjunto de pessoas, e por esses sentidos individuais fazerem parte de suas histórias eles compõem sua identidade. Essa obra é uma materialização em vídeo de ambas, uma história individual do artista, de sua família, e uma história coletiva, ambas foram evocadas e ressignificadas pelo artista, que nos apresenta um registro dessa tentativa

de rememorar e res-gatar. Ao tornar essa praça parte material de sua história, através do registro da obra, o artista a elevou a um status de lugar, ela deixa de ser um espaço desconhecido e sem recordações pessoais para ele, para tornar-se um lugar de acolhida, de resistência, de ligação ancestral, de pertencimento, além de tomar um lugar próprio na arte contemporânea em seu status enquanto obra.

Referências

ARBEX, Daniela. **Holocausto Brasileiro**. São Paulo: Geração, 2013.

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. – 9ª ed. Campinas, SP: Papyrus. 2012. 111 p.

____. **O antropólogo e o mundo global**. Trad. Francisco Morás. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. 151 p.

AUGÉ, Marc. **O sentido dos outros**: atualidade da antropologia. Trad. Francisco da Rocha Filho. – Petrópolis, RJ: Vozes, 1999. 171 p.

FOLHA DE S. PAULO: **Paulo Nazareth está ‘reinventando a performance’ com caminhadas**. São Paulo, 24 mar. 2013. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/04/1266830-paulo-nazareth-esta-reinventando-a-performance-com-caminhadas.shtml?mobile>. Acesso em: 04 jan. 2021.

GALVÃO, Pedro. Paulo Nazareth recolhe o corpo e expande as ideias na quarentena. In: **Es-tado de Minas** - Cultura. 19 de Maio 2020. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2020/05/19/inter_na_cultura,1148491/paulo-nazareth-recolhe-o-corpo-e-expande-as-ideias-na-quarentena.shtml. Acesso em 22 abr. 2021.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. 2ª ed. São Paulo: Edições Vértice, 1990. 189 p.

MELO, Janaina. NAZARETH. In: **Revista do BDMG**. Minas Gerais: BDMG Cultural, v. 2, jun. 2020. Trimestral. Disponível em: <https://bdmgcultural.mg.gov.br/artigos/nazareth/>. Acesso em: 20 abr. 2021

____. Caminhos e conversas de viagem. In: **PAULO NAZARETH: ARTE CON-TEMPORÂNEA/LTDA**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012. s.p.

NAZARETH, Paulo. **Entrevista Paulo Nazareth S.I**: Realizado pelos alunos do 1º Período de Arquitetura e Urbanismo do IFMG, 2019. Son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YF6U-PRSOa2E>. Acesso em: 13 jan. 2021.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2017. 337 p.

ROCHA, Leandro de Souza. **Cadernos de África**: corporeidades e narrativas negras pelas vias das encruzilhadas. 2020. 150 f. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/13852>. Acesso em: 13 jan. 2021.

____. **A teoria geral dos signos**: como as linguagens significam as coisas – São Paulo, SP: Pioneira Thomson Learning. 2004. 153 p.

____. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2012. 131 p. – (Coleção primeiros passos).

____. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

VIANA, Janaina Barros Silva. **PAULO NAZARETH**. 2019. Epistemologias Comunitárias - Laboratório de Culturas e Humanidades (Labcult). Disponível em: <https://>

labcult.eci.ufmg.br/epistemologiacomunitaria/index.php/paulo-nazareth/. Acesso em: 23 mar. 2021.

ZYLBERKAN, Mariana. Paulo Nazareth, o andarilho das artes. In: **Veja.com**. 26 mai. 2012. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/paulo-nazareth-o-andarilho-das-artes/>. Acesso em: 20 abr. 2021.

Camila Calolinda da Silva

Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens – PPGEL/ UFMS.

Alex Fabiano Alonso

Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens – PPGEL/ UFMS.

Eluiza Bortolotto Ghizzi

Doutora em Comunicação e Semiótica (PU-CSP). Docente no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens da FAALC/UFMS.