

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS  
MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM PERFORMANCES CULTURAIS

VALERIA BRAGA DOS SANTOS

**MEMÓRIA ROUBADA:** teatralidades performáticas nas intervisualidades de  
Ana Maria Pacheco

GOIÂNIA  
2015

VALERIA BRAGA DOS SANTOS

**MEMÓRIA ROUBADA:** teatralidades performáticas nas intervisualidades de  
Ana Maria Pacheco

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Performances Culturais.

**Área de Concentração:** Espaços, Materialidades e Teatralidades

**Orientador:** Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo

GOIÂNIA  
2015

## DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao meu afilhado e amigo, Fernando. Reverencio seu silêncio profundo e generoso enquanto meu pensamento, ainda faltante, compartilhava ideias e sonhos. Fernando, dedico o trabalho à pessoa que você é e por me levar a saber o que não sabia saber.

À minha mãe, Valquíria, companheira de desafios. Mãe que se completa amiga, uma mulher que se apresenta ao mundo com sua sábia gargalhada. Dedico a você toda minha admiração. Ao meu pai querido, Sergio. Pela enorme falta que me faz, vivencio sua presença em estado de saudade profunda. Aos meus irmãos, Augusto, Maria Angélica e Sergio Augusto, que pertencem às minhas lembranças mais profundas e desejos de vida.

À minha avó Mariola que escrevia palavras no espaço em ato de amor à escrita.

Aos meus sobrinhos, Fernando, Carolina, Juliana, Camilla, Serginho, Clara, Arthur, Sofia e Antônio, jovens que amo incondicionalmente.

À amizade do cunhado Robson e das cunhadas Waleska e Hilda.

Ao meu companheiro e amigo, Rodrigo Cunha, pelo apoio incondicional.

## AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas participaram desta jornada, o agradecimento é um jeito de dizer que o processo de dissertação, apesar de solitário, descobre-se colaborativo.

Ana Maria Pacheco é descoberta visceral neste processo. Agradeço à força e presença de sua obra, ao privilegio do encontro e à pessoa generosa que é.

A pessoa de Hugo Rodas. Agradeço a impressionante montagem do espetáculo Memória Roubada, depois desta experiência sua marca na minha trajetória artística é fato inevitável.

Ao meu orientador, Robson Corrêa de Camargo, pela leitura que realizava de meu mundo, que, com muito respeito e delicadeza, descobria poesia nos meus descompassos e incentivou esta pesquisa, indicando possibilidades e apostando em caminhos inquietos e arriscados.

Agradeço a Leonam Fleury e à Virginia Goulart, amigos que me conduziram ao universo de Ana Maria Pacheco.

Aos colegas de mestrado e a todos os professores pelas contribuições decisivas encontradas neste trabalho.

À Pratt Contemporary Art pelo apoio.

*Escrever também é abençoar uma vida que não foi abençoada  
(Clarice Lispector)*

## RESUMO

A proposta deste trabalho é estudar a obra *Memória Roubada I* (escultura, 2001) da artista plástica goiana, Ana Maria Pacheco (1943), que amplia noções sobre o imaginário brasileiro no campo da visualidade. A obra configura-se, neste caso, como mais que uma simples relação entre a obra e seu apreciador. Ela se insere no mundo como uma intervenção, o que coloca o espectador no centro da ação perceptiva e permite múltiplas interpretações e vivências. O estudo, então, abrange questões e reflexões no que se refere às dinâmicas do ato perceptivo e à capacidade de agir e formular pensamentos. Procura ainda compreender a complexidade do grupo escultórico *Memória Roubada I*, seus domínios e sua relação com a memória, a história e as performances culturais.

**Palavras-chave:** Ana Maria Pacheco; visualidade; memória; performances culturais.

## ABSTRACT

The purpose of this work is to study *Memória Roubada I* (Sculpture, 2001) done by the plastic artist Ana Maria Pacheco, born in Goiânia, 1943. This sculpture condenses and opens new paths at the Brazilian art and their fictional representation of our memory. This artwork establishes more than a simple relationship between the parts. It enters the world as an intervention, which puts the viewer in the center of the perceptive action and allows multiple interpretations and experiences. This study aims enlarges questions and reflections with regard to dynamics of the perceptive act and the ability to formulate thoughts. It seeks to understand the complexity of *Memória Roubada I*, its domains and relationship to memory, history and cultural performances.

**Keywords:** Ana Maria Pacheco; visuality; memory; cultural performances.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	2
ENCONTRO .....	18
1.1 Vida e obra de Pacheco .....	23
<i>1.1.1 Retorno - volto ao nome da obra - Memória Roubada .....</i>	<i>27</i>
<i>1.1.2 Sobre a obra Memória Roubada .....</i>	<i>27</i>
<i>1.1.3 O nome composto da obra Memória Roubada.....</i>	<i>31</i>
ENTRE O VER E O DIZER .....	47
2.1 A natureza da obra expressiva.....	52
<i>2.1.1 A obra e a caixa que coleciona cabeças.....</i>	<i>53</i>
O TEMPO QUE SE PERDE DE VISTA .....	63
3.1 A experiência pictórica de <i>Memória Roubada</i> – estudos em curso .....	67
3.2 A exposição .....	73
CORPO ESTRANHO: uma (in)certa conclusão .....	78
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	85

*estradas margeiam as memórias roubadas*

## INTRODUÇÃO

Este trabalho fala de múltiplos encontros e, obviamente, do meu encontro com Ana Maria Pacheco (1943) e daquilo que em mim reverbera ao me deparar com suas obras, nas camadas onde habito. Meu primeiro encontro com o universo da artista aconteceu em 2001, ano chave e de grandes transformações em minha vida, quando descobri sua rica produção artística, múltipla por excelência – desenhos, pinturas, gravuras e esculturas – e, confesso, a obra incitou em mim, antes de qualquer elaboração formal, afeto. Como se me abraçasse na busca de mundos dormentes. Na mesma época, minha carreira de atriz estava em plena atividade, reencontrando-me no cerrado goiano, onde a batalha diária desta escolha compreendia transformar o desejo *atriz* em ofício de artista. Não se forma atriz; na verdade, se convence.

O desejo de transmutamento é o que sustenta esse ofício de ser artista. Assim, eu esculpia, com um entusiasmo próprio dos apaixonados, as dobras de um corpo em façanha obsessiva, desejando ser outro corpo, sendo sempre ele mesmo. Neste período, em decorrência de um convite a trabalho, retorno do Rio de Janeiro em mudança para Goiânia, lugar onde vivi minha infância e adolescência. Ironia do destino, havia ido para o Rio de Janeiro, uma vitrine cultural do país, esperando lá selar minha vida artística. Promessa essa cumprida ao revés, ao avesso: foi justamente na cidade de Goiânia, onde tudo ainda é horizonte, que realizei as mais instigantes vivências no campo artístico, transformando de vez os rumos de minha carreira, tão longe, tão perto.

Muitas vezes, somos escolhidos e as escolhas se encontram neste emaranhado de experiências. Este trabalho fala principalmente do meu encontro com a obra de Ana Maria Pacheco, e de meus afetos e descobertas nas intersecções das performances culturais, a da obra e as minhas. Neste novelo de encontros, que há muito tempo perdeu suas pontas, reencontro as estradas curvas das Minas Gerais, local de meu nascimento e de visitas constantes, onde também re-aparecem as miragens de uma infância que margeiam o meu barroco mineiro. Em Minas, e em suas obrigatórias: a das cidades de Congonhas e de Ouro Preto, em suas estradassinuosas, labirínticas, que fizeram parte do meu roteiro de infância por volta de 1975.

Nasci em Juiz de Fora, filha de pai carioca e mãe mineira, ainda criança meus pais resolveram se aventurar ainda mais ao interior, cravando o coração do país e de suas

infindáveis terras goianas. Daqui, pelo menos duas vezes ao ano, viajávamos de Goiânia para o Rio de Janeiro percorrendo a BR-040, que liga Brasília a Belo Horizonte. Carrego na lembrança as paradas esperadas nestas duas cidades históricas mineiras, Congonhas e Ouro Preto. A paisagem apreendida pelo meu olhar se mesclava e se fundia a do planalto central, um planalto que apontava em direção à zona da mata. Inevitável, diante do meu objeto de estudo, o conjunto escultórico *Memória Roubada I*, de Ana Maria Pacheco, não se relacionar com o barroco de uma infância que me leva a remexer neste baú de histórias que ainda podem ser contadas a tempo.

Para onde aponta, então, uma pesquisa que privilegia o encontro como método e que propõe se desenvolver no embate do ver, entre campos de força antagônicos, muitas vezes no estranhamento? Para o olhado e para quem olha. Constituo e exploro meu definido objeto, a instalação-escultórica *Memória Roubada I* de Pacheco, em várias condições: como visitante, viajante, espectadora, público, agente cultural, coautora... Lanço uma visão de mundo ao contextualizar e registrar os efeitos que a obra me causara no embate do querer ver. Uma memória roubada que me olha. Desenvolve-se, assim, nesta dissertação, um processo peculiar. Ao mesmo tempo em que se dá como processo, ele me processa e me desestabiliza reiteradamente como observadora participante, propondo um novo lugar a cada momento. Almejo ser vistoriada e, muitas vezes, o exercício se mostra invertido, neste embate de quem olha quem.

É fato que o objetivo desta dissertação de mestrado também é adentrar os múltiplos significados da obra, atualizando informações, comparando textos e contextualizando visualidades. No entanto, a arte escultórica de Pacheco, lança uma visão de mundo, atravessa o meu ser e interpela o ser no mundo por uma via que privilegia as relações do teatro, as aventuras simbólicas do ser humano e o teatro revisitando mundos que se apresenta como exercício de afeto e de poder. Ela move e co-move. Assim, a obra de Pacheco interfere pensamentos, funciona como um espelho mágico, que deforma e cria identificações, refletindo inquietações, instabilidades, abrindo meus baús imaginados. Minha interpretação busca noções de um imaginário<sup>1</sup> de fontes antigas, mas que ainda perturba, que é ruído e reconhecimento, principalmente, nos seus efeitos de dor, medo, espanto e desamparo. Num século voltado para uma tecnologia apurada, as pessoas ainda se rendem a encantos, bruxarias

---

<sup>1</sup> O pensador francês Michel Maffesoli (2001) desenvolve estudos sobre o imaginário tendo Durand como referência. Para além dos conceitos de simbólico e imaginário desenvolvidos por Lacan, Durand não aponta uma diferença entre imaginário e simbólico. Para o pensador, os dois se apresentam imbricados. Ele alia imaginário e vivido. Assim, imaginário estabelece vínculos, elos, funcionando como cimento cultural. Nesta perspectiva, imaginário ultrapassa o conceito de individual.

e feitiçarias que cabem aqui registrar.

A obra de Ana Maria Pacheco irá, aos poucos, se desvelar na sinuosidade dos caminhos, das minhas sendas. As primeiras imagens que surgem no meu baú são a dos doze Profetas de Aleijadinho, esculturas enormes no ponto de vista de uma criança, figuras que vislumbram o céu e se apresentam com seus olhares vazados. Arte e vida em uma ciranda contínua. A memória que trago das figuras de pedra sabão do meu passado situam lugares de aparecer e desaparecer, lugares de brincar, tocar. As gestualidades e as interioridades das figuras de Aleijadinho revelam um elo, uma travessia que certamente se encontra na obra de Pacheco.

A parada na cidade de Ouro Preto suscita outras lembranças. O contato com a cidade e as obras de Aleijadinho estava ligado a uma atmosfera misteriosa, lugares vistos por dentro, que causavam medo e reverência ao mesmo tempo. Casas e igrejas, construções com aspectos sombrios, vozes alteradas que ressoavam em ecos, onde a atmosfera era intensificada pela cenografia, iluminação, arquitetura e música. O que me chamava atenção de fato era seu caráter teatral e desfigurado por excelência; o barroco mineiro imponente e frágil, tal qual Aleijadinho desfigurado. Os olhos de uma criança estavam apreendendo, a seu modo, a exuberância musical e teatral das igrejas dos vales profundos das Minas Gerais. Aponta Margot Berthold que, no período barroco “os prazeres do mundo e a sombra da morte, coisas terrenas e coisas celestiais, fluíam juntas teatral e espiritualmente, num grande crescendo. Uma era encenava a si mesma” (BERTHOLD, 2000, p.323). Logo no primeiro contato com as obras de Ana Maria Pacheco, observei que a força maior de suas esculturas emergia em palco, ou seja, na apropriação que realizava de elementos do teatro em sua obra.

O motivo do meu retorno em 2001 para Goiânia fora um convite do então reitor da Universidade Estadual de Goiás, para coordenar um centro artístico de caráter multidisciplinar, logo mais chamado de Centro de Formação Artística. Concebido e desenvolvido em uma residência adaptada para o projeto, em um bairro de nome Nova Suíça, a casa contava com uma galeria e uma sala de dança e teatro. Como coordenadora do projeto, vislumbrava um espaço ligado oficialmente a um projeto de extensão, voltado para experimentações artísticas. Assim, o destino se desenhou em meio a um turbilhão de ideias, desafetos, de inevitáveis disputas políticas e de intensas discussões artísticas.

**Figura 1:** Galeria do Centro de Formação Artística da Universidade Estadual de Goiás



Fonte: acervo pessoal, foto de José Afonso Viana

A primeira ação do projeto compreendeu uma exposição com as obras da artista Ana Maria Pacheco seguida de um processo de montagem teatral com o formato de uma oficina-montagem, desenvolvida com encontros semanais (quinta a sábado), com duração de três meses, concebidas e dirigidas pelo diretor teatral Hugo Rodas, uruguaio, residente em Brasília desde 1975 e professor do curso de Graduação de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Foram eleitas obras-guia para conduzir a pesquisa da oficina teatral por meio de fotografias, catálogos e vídeo documentário sobre o processo artístico de Pacheco. Todo material da pesquisa foi organizado pelo artista plástico Leonam Fleury e a produtora cultural Virgínia Goulart. Hugo Rodas elegeu as esculturas de Pacheco pelo potencial performático e trágico, instalações artísticas que incitavam a participação do espectador com cenografias apuradas e de efeito teatral impressionante. Verdadeiros personagens lançando uma visão única sobre a natureza humana. Na obra figurativa de Pacheco, o corpo se mostra alterado por meio de gestualidades impactantes com componentes afetivos ambíguos. Como afirma George Szirtes “O corpo é o que nos dá poder e, ao mesmo tempo, o que nos torna impotentes” (SZIRTES, 2004, p.78).

As obras-guia deste espetáculo pertenciam aos seguintes grupos escultóricos, *Exercícios de Poder* (1980), *Acrobatas* (1983), *As Três Graças* (1983), *O Banquete* (1985), *Noite Escura da Alma* (1999) e, finalmente, *Memória Roubada I* (2001). Hugo Rodas

explorava os corpos, os gigantes de Pacheco (as esculturas têm dimensões maiores que as humanas), incorporando, na montagem, textos de William Shakespeare. A escultura *Acrobatas* é apresentada pela artista como em uma performance circense desenvolvida por dois homens com corpos atléticos. Eles estão amarrados em uma estrutura de madeira pelas pernas com cordas grossas.

**Figura 2:** *Acrobatas* (1983), de Ana Maria Pacheco



Fonte: <<http://vacioesformaformaesvacio.blogspot.com.br/2012/06/ana-maria-pacheco-vii.html>>

A cenografia da escultura acima é impressionante. O masculino nesta escultura apresenta-se de sunga listrada e insere-se em um teatro particular, os homens se apresentam no mundo de cabeça para baixo, o que causa um efeito crítico em relação ao corpo no espaço, corpo invertido, em que público e obra tem uma relação perceptiva alterada. A impactante proposta de revelar um mundo de cabeça para baixo foi apropriada por Hugo Rodas na terceira cena do espetáculo teatral *Memória Roubada*. Foram duas cenas nas quais Rodas se apropriava de forma quase direta no que se refere à cenografia e à teatralização das gestualidades dos corpos no universo figurativo de Pacheco. *Acrobatas* fora no roteiro do espetáculo a terceira cena e intitulada de *Os pendurados*. Nesta montagem, a obra *Memória Roubada I*, tema deste trabalho, fora inspiração para a cena final e nome do espetáculo.

**Figura 3:** Cena 3 “Os pendurados” do espetáculo *Memória Roubada*, direção de Hugo Rodas (2002)



Fonte: acervo pessoal, foto de José Afonso Viana

Dentre tantas outras produções, em junho de 2002, a primeira ação do projeto Centro de Formação Artística produziu uma exposição<sup>2</sup> com 52 obras da artista Ana Maria Pacheco, incluindo pinturas, gravuras, desenhos e esculturas, além de um painel fotográfico (2,75 x 3,21cm) do conjunto escultórico *Noite Escura da Alma* (1999), exposto na National Gallery e trazido de Londres, cedido pela Pratt Contemporary Art (agentes da Artista). Pacheco foi a primeira artista estrangeira e mulher nascida fora da comunidade europeia a realizar exposição na National Gallery<sup>3</sup> de Londres.

---

<sup>2</sup> Com curadoria de Leonam Fleury e Virginia Goulart, a exposição reuniu cinquenta e dois trabalhos da artista, dentre eles pinturas, esculturas, gravuras e desenhos de acervos de coleção pública e privada.

<sup>3</sup> A The National Gallery dedica-se a pinturas do século XII ao XIX da tradição Europeia.

**Figura 4:** *Noite Escura da Alma* (1999), de Ana Maria Pacheco



Fonte: <<http://vejasp.abril.com.br/materia/ana-maria-pacheco/>>

A exposição do CFA ainda produziu um catálogo sobre a obra de Ana Maria Pacheco, em edição português-inglês e a publicação de um ciclo de palestras, que abre com um importante artigo do historiador Nicolau Sevcenko<sup>4</sup>, *A estranha Arte do Esquecimento* (2003). A oficina montagem conduzida pelo diretor Hugo Rodas, transformou – durante um processo de apropriação e elaboração<sup>5</sup> a exposição das obras de Pacheco – as esculturas da artista em seres de carne e osso. O corpo vivo, como mediador, retirando a força teatral das figuras congeladas em madeira e transformando-as em seres mundanos. Para esta realização foram selecionados 22 atores.

A vivência teatral, que se conformava aos poucos, criava suas afirmações por meio de um vocabulário gestual. A proposta de trabalho do encenador Rodas nos treinamentos incitava corporeidades por meio de movimentos em estados de tensões e fluxos, tempos retidos que procuravam desenvolver a capacidade enérgica corporal. A gestualidade

<sup>4</sup> Sevcenko acompanhou a trajetória de Pacheco desde o ano de 1990. O pensador faleceu em 2014 deixando saudades e uma inquestionável contribuição crítica sobre o universo artístico de Ana Maria Pacheco.

<sup>5</sup> O material de pesquisa na época, disponibilizado pela própria artista, compreendia vídeos, documentários, publicações, catálogos e slides de sua trajetória.

que “descongelava” as figuras vivas de Ana Maria Pacheco. Para o diretor teatral Eugênio Barba, a energia que surge no trabalho do ator é indescritível, porém, sua noção de operacionalidade é importante na prática teatral (BARBA,1994, p.77). Segundo Barba, para o ator, ela se apresenta na forma de um *como* e não na forma de um *quê*. Como movimentar-se, como ficar imóvel. Nesta proposta, Hugo Rodas criava dinâmicas de movimento em câmera lenta a fim de adentrar as particularidades energéticas do movimento condensado por uma via rítmica e expressiva. O corpo era estimulado a criar estados alterados, reação do fluxo energético em um corpo em movimento lento, o tônus muscular, nesta perspectiva, exigia presença e domínio estabelecidos dos deslocamentos do corpo no espaço. Por outro lado, procurava-se um corpo histérico que se manifestasse por outra via: pelo excesso. Um corpo alterado que buscava a loucura no máximo da expressão gestual, da máscara. A dor aguda aparecia em gestos ritmados e coreografados.

As obras de Pacheco, em meio a essa fricção que se teatralizava em processo, entre corpos em direção ao *como*, se incorporavam outras plasticidades às descobertas do teatro de Rodas. As figuras da artista, que revitalizam camadas profundas de um corpo social, se mostravam encantadas nos *gestus* dos atores, um verdadeiro trânsito performático: tanto o corpo se fazia obra quanto a obra irrompia no corpo, abrigando um mundo repleto de ambivalências e texturas emocionais em uma itinerância sem fim. E, o que antes era pesquisa realizada por meio de fotografias, publicações e vídeos, transformava-se em um movimento dramático violado pelas intervisualidades, incorporadas por um corpo exposto por sua concretude e ritmos. O gesto não reivindicava uma finalidade, a busca se concentra no meio, no *como*, processo de criação que inventa um novo modo de expressão em um excesso de real.

O teatro e a obra se misturavam e se misturaram na galeria-teatro do Centro de Formação Artística no distante ano de 2001 e, neste aquário, as linguagens não se definiam por particularidades e estilos. A exposição, que esteve aberta ao público durante três meses, havia finalizado quando o teatro iniciou seu processo de montagem, porém, algumas obras ainda permaneceram na galeria. Uma delas foi o painel fotográfico da escultura *Noite Escura da Alma*. Rodas incorporou o painel à montagem, a obra de Pacheco fotografada dentro do teatro em performance.

Os exercícios de aquecimento propostos por Rodas quase sempre eram feitos com instrumentos musicais, os atores tocavam, cantavam e desenvolviam coreografias marcadas pelo diretor.

Os espaços das cenas eram reduzidos, habitavam aos poucos os cômodos da casa

galeria, o que conferia às encenações um status de ritual em performance. A linha divisória de quem atuava e de quem assistia, no palco-casa, era embaralhada: quem olha quem? O público passeava pelos incômodos cômodos teatrais, circundava e era circundado. A audiência se encontrava no fluxo do desejo pelo *ludus*, pelo jogo. Esta entrega ao fluxo da ação, da ilusão teatral, para o diretor teatral Richard Schechner (1934), forma um processo ritual. “Interessante esses tipos diferentes de mudanças que ocorrem dentro do *performer* e as mudanças que, concomitantemente, acontecem na audiência” (SCHECHNER, 2011, p.162). Para o pesquisador Schechner, teatro e ritual coexistem no mesmo evento. Um está atrelado ao outro, ficando impossível separá-los.

Com isso, o tempo era construção, inscrevia-se na experiência compartilhada e o teatro apresentava seus significantes em uma extensão temporal. A obra escultórica *Memória Roubada I* tornou-se, assim, protagonista da montagem teatral de Hugo Rodas. Sua temática brutal, que se refere ao brutal processo de colonização das Américas e a uma teatralidade arrebatadora, foi inspiração orientadora do roteiro da montagem. A peça-exposição tinha duração de uma hora e meia e contava, em sua concepção e conceito, a itinerância – o público caminhante noturno em busca de algo, deslocando-se dentro dos cômodos de uma casa-teatro-residência.

O espetáculo era apresentado por duas cenas do lado de fora da casa e cinco cenas do lado de dentro, em um total de sete. Os corpos deste teatro, personagens que se sustentavam como aparições shakespearianas, eram invadidas por um vermelho vivo, seja pelo figurino ou por pinturas na pele, que ora clamavam pela sombra da violência e da morte, ora por uma sensualidade e erotismo desmedido. Hugo Rodas atravessou mundos e reinventou rumos e, no processo de montagem, ora os corpos ficavam de cabeça para baixo, ora mergulhados dentro d’água, numa piscina. Então, o diálogo possível com a obra plástica, partia de uma impossibilidade de tornar a figura texto, a emoção compreensão. Nesse teatro, a palavra alojava e desalojava corpos.

Nas cinco cenas que ocupavam os cômodos da casa, o público caminhante mapeava um roteiro; *A Chegada, A Partida, Os Pendurados, Lady Macbeth, As Bruxas, Os Anjos* e o *Armário*. Como atriz, estive em duas: a primeira, inspirada na personagem Lady Macbeth, a terceira cena do espetáculo (ao passar por um portal com vários atores dependurados de cabeça para baixo, o público era capturado por Lady Macbeth que, nua, em sua fúria e êxtase, multiplicava-se, como uma constelação; as atrizes, com perucas vermelhas enormes, girando na escuridão das águas da piscina, redefiniam a concepção estética de poder e loucura, femininamente); a segunda, *Armário*, ali estava a *memória* que se dizia *roubada*,

um armário e seis cabeças alinhadas, construindo um horizonte, uma ao lado da outra e cada uma, aos poucos, lançando ao mundo sentimentos de traição, fúria e amor (o texto, nesta cena, estava mais próximo do fenômeno teatral do que da possibilidade de uma busca de significação; fragmentos de trechos da obra de Shakespeare, de pensamentos que nos conduzem a outros corpos verbais).

**Figura 5:** Detalhe de Valeria Braga como Lady Macbeth – cena 4 “*Lady Macbeth*” do espetáculo *Memória Roubada*, direção de Hugo Rodas (2002)



Fonte: Agenda 2003 do Centro de Formação Artística da Universidade Estadual de Goiás, foto de Lázaro Tuim

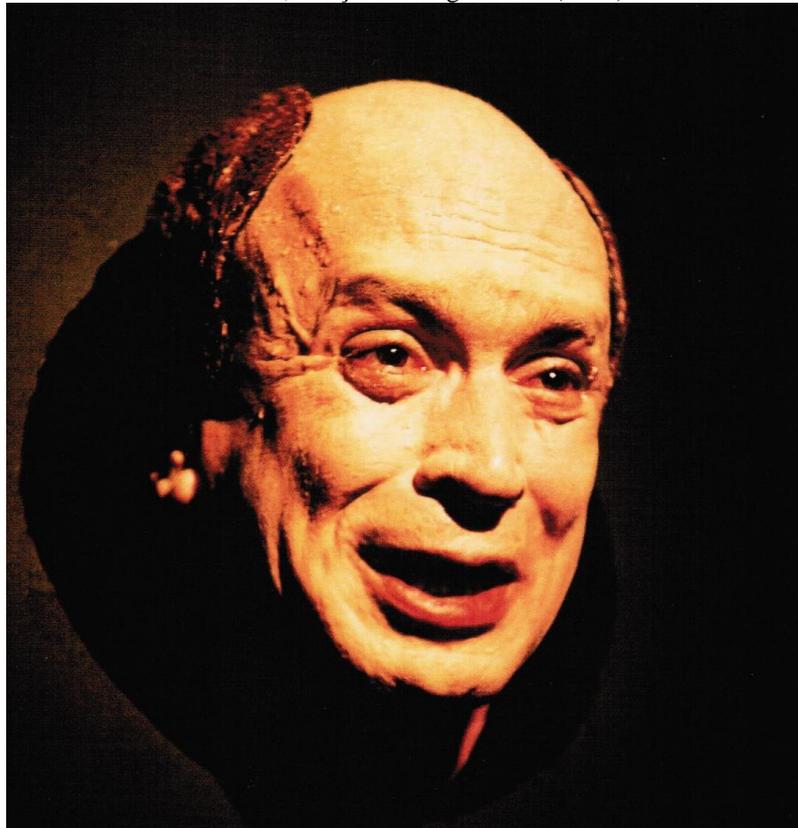
Na cena das cabeças da transcrição da escultura *Memória Roubada I*, o texto se fragmentava nas partes e se individualizava. A emoção de cada cabeça era compartilhada com um coração que se conectava a cada uma delas e, como uma artéria rompida, esvaía sangue em um recipiente de vidro límpido, transparente. As relações de poder e loucura surgiam pela inacessibilidade de cada cabeça, que permaneciam ali no seu mundo. E lá estava eu, naquela forca, na pele de Julieta, sussurrando ao mundo a maior e mais convincente celebração de amor da literatura ocidental:

*Galopa pro lar de Febo, cavalo  
De pés de fogo. Um condutor qual Faeton  
O levaria a golpes para o oeste*

*Trazendo logo a noite nevoenta.  
 Noite que faz o amor, fecha o teu pano  
 Pra que os olhos se fechem e Romeu  
 Venha para estes braços invisíveis.  
 Amantes sabem ver ritos de amor  
 Pela própria beleza. Se ele é cego,  
 O amor vai bem co'a noite. Vem, oh noite,  
 Sóbria matrona toda em trajes negros,  
 E ensina-me a perder essa vitória  
 Em que é jogada a pura virgindade.  
 Cobre o meu sangue ingênuo, que palpita,  
 Com o manto negro até que o amor, ousado,  
 Veja o ato do amor como modéstia.  
 Vem, noite, vem, Romeu, vem dia em noite,  
 Pois nas asas da noite hás de mostrar-te  
 Tão alvo quanto a neve sobre um corvo.  
 Vem, noite escura, delicada e amante;  
 Dá-me o meu Romeu, e se eu morrer  
 Retalha-o e faz com ele estrelas,  
 E ele dará ao céu um rosto tal  
 Que o mundo inteiro há de adorar a noite,  
 Recusando-se a adorar o Sol*  
*(Julieta, Shakespeare)*

A itinerância chegava ao fim no *Armário* de Pacheco, nas Memórias Roubadas.

**Figura 6:** Detalhe de Carlos Eduardo “Duca” como Rei Lear – cena 7 “*Armário*” do espetáculo *Memória Roubada*, direção de Hugo Rodas (2002)



O encontro/transcrição entre as figuras de Pacheco e a exposição-montagem de Hugo Rodas entendeu o experimentalismo como elemento catalizador, um concerto cênico que não buscava ilustrar, ou mesmo compreender, o trabalho de Pacheco a partir de um ponto de vista, pois à vista havia muitos pontos. O desafio era atravessar um campo de forças que ativava forças primitivas e, ao mesmo tempo, apontava para uma discussão complexa em campos perceptivos por meio do corpo e seus imaginários. O palco do mundo é desvelado no universo de Pacheco como era na encenação de Hugo Rodas, um lugar de poder revisitando a dor memorável e uma memória inquieta pela dor e pelo prazer. Como atriz e coordenadora do projeto, assumo: foi impossível a conciliação. Aqui, agora, encontro-me pesquisadora frente e dentro do conjunto escultórico de Ana Maria Pacheco *Memória Roubada I*, mas não com um olhar distanciado, pois muitas memórias me foram inscritas em *Memória Roubada I*. Um distanciamento, se possível, será, muitas vezes, substituído por intervenções ativas no processo de reconhecimento e interpretação da obra tentando olhar a obra de maneira singular, mas uma obra que me aparece constantemente na busca de sua e da minha vida.

**Figura 7:** *Memória Roubada I* (2001), de Ana Maria Pacheco



Fonte: Pratt Contemporary <<http://www.prattcontemporaryart.co.uk/exhibitions/>>

Para Roland Barthes (1990a, p.85), o teatro, por excelência, é “o lugar olhado das coisas”. O desafio é entender a escultura teatralizada de Pacheco também como o olhar olhado das coisas propondo lugares. O processo de montagem inspirado nas obras de Pacheco se deu a partir de um arsenal de vivências e referências que foram importantes para o processo de pesquisa e ao reaproximar-me para esta dissertação, de todo o material da oficina-montagem, do baú das coisas achadas, ali estava inerte o catálogo com as figuras da escultura-instalação *Memória Roubada I* de Ana Maria Pacheco.

Diante de inevitáveis escolhas, inúmeras foram as motivações ao eleger a escultura-instalação como objeto e meio de pesquisa: primeiro o armário, móvel moldura, com suas três prateleiras e de portas abertas, mostrando seis cabeças, móvel que traz consigo memórias, encontros que carrego da infância, como as paradas obrigatórias nas cidades mineiras, e reflete o profundo interesse que me acompanha pelos objetos (a escultura oferece lembranças de travessia, os profetas de olhos vazados e o móvel que remete a quase um portal) e o nome da obra, que se mostra atrevido, *Memória Roubada* (nome composto imbuído de um movimento que provoca associações em diversos campos do saber); e, principalmente, a teatralidade brutal da encenação de Hugo Rodas, provocada pelas figuras densas e teatrais de Ana Maria Pacheco.

Para o poeta Szirtes, a obra de Pacheco é deslocada, não pertence a estilos e tendências. “Talvez com os temas seja mais fácil lidar: a natureza da identidade humana, do poder político e do poder sexual. Os problemas da história e do destino e de nossa capacidade de operá-los” (SZIRTES, 2004, p.34). Mas, afinal, por que despertara meu interesse pela obra? Acredito que também a curiosidade pelo nome, os subtextos contidos ao deparar-me com o catálogo inglês, somados à inesquecível montagem teatral de Hugo Rodas que conduzia o público a uma caminhada performática de uma força que só o teatro provoca, ninguém sai ileso.

A proposta desta dissertação, então, é produzir saberes sobre e por meio do ato perceptivo, fenômeno que se situa nos intercruzamentos das experiências do sensível, instaurando a obra em parâmetros que viabilizam processos de descobertas. Para Coli, “a arte condensa um pensamento, e [...] esse pensamento não é do artista: é o pensamento da obra” (COLI, 2010, p. 1). Trata-se de lançar a visão para além e aquém da materialidade da obra e, na composição do visível, é o olhar comprometido com a dimensão física, sensorial, corporal e perceptiva diante da obra que, a partir de sua materialidade e concretude, promove inferências no campo do pensamento.

Neste ato, há uma experiência fundamental: a transmutação do ver para o dizer; porém dizer na possibilidade do escrever. Quase uma cartografia do *eu*, um diálogo entre os sentidos e a memória. Para Gombrich, "em lugar de falarmos em ver e conhecer, deveríamos passar a falar em ver e tomar conhecimento. Nós só observamos quando procuramos alguma coisa" (GOMBRICH, 2007, p. 148).

O exercício visual encontra-se em um bordado interminável entre o ver, o tocar, o dizer e o tomar conhecimento, nesta construção que é o desfazer no continuado real. O ato de ver articula e aprofunda questões sobre o processo de significação entre sujeito e obra. Na fricção entre o ver e o escrever, não se sabe quem provoca quem. É a escrita que cria imagens ou as imagens que reconduzem à escrita? Ou, quem sabe, nem uma e nem outra, mas a passagem de uma para outra.

O *corpus* deste estudo engendra o campo da figura e da imagem. Com isso, a posição do espectador e minha como espectadora privilegiada é aventurar-se na construção de conhecimento, o querer ver é o maior espectador deste estudo. Experimenta-se um eterno retorno às figuras da artista, visões que trazem e levam palavras, lapsos, ideias, imaginários e memórias. Um arsenal de imagens produzindo formas que se alteram a todo tempo e, nos campos discursivos, evocam espaçamentos próprios, mobilizam significantes. A compreensão na pesquisa passa pela escrita, apesar de aceitar que a palavra jamais traduzirá uma imagem.

Este trabalho é constituído por três capítulos. Realizo leituras em direção a questões desenvolvidas neste embate do ver. No primeiro capítulo, *Encontro*, são desfiados pensamentos relacionados ao nome composto da escultura – *Memória Roubada I* – e à temática que envolve o conjunto escultórico – o processo de colonização das Américas. Aprofundo reflexões e diálogos em direção a *Memória Roubada I* dentro do processo artístico de Ana Maria Pacheco e, para além dos procedimentos técnicos, adentro novos campos na condição de espectadora. Revisito autores como Maurice Halbwachs (1877), Paul Ricouer (1913), Henri Bergson (1859), Friedrich Nietzsche (1844), Sigmund Freud (1856), a fim de aprofundar noções afetivas relacionadas à memória e estas em diálogo com a escultura, principalmente, no que se refere à sua capacidade de atração por meio da presença na obra de recursos teatrais. No encontro com o visitante, o que pretende a obra?

No segundo capítulo, *Entre o ver e o dizer*, a reflexão se concentra na relação entre os elementos da obra, que suscitam e aprofundam questões referentes às modalidades do ver, questões estas que permeiam o campo da visão, em direção às visualidades. A obra atuando a partir dos elementos teatrais, intervindo no tempo e espaço. O capítulo alarga discussões sobre a presença do imaginário e do simbólico, ativando e sendo ativado por

mecanismos da memória coletiva e individual. A discussão aprofunda, ainda, influências e apropriação realizadas por Pacheco em direção ao barroco, subvertendo saberes. Essas apropriações incitam questões importantes no que refere ao imaginário e sua atuação no real, atravessando espaços e tempos em uma dimensão cultural.

No último capítulo, *O Tempo que se perde de vista*, revisito noções sobre o tempo e recorro a filósofos ocidentais como Platão, Aristóteles e Santo Agostinho, com o intuito de desenvolver um diálogo profícuo sobre novas relações que acampam temáticas sobre o tempo e a memória na modernidade. O interesse maior é revelar no tempo partilhado, o “outro tempo”, as interpenetrações entre memória e imaginação, evocadas pela obra, gerando saberes e efeitos no espectador. Neste capítulo, ainda trato da série de pinturas *Memória Roubada*, realizando, de forma breve, um paralelo entre linguagens plásticas pintura e escultura.

Na composição do corpo da pesquisa, as referências surgem para aprofundar questões. O objetivo é realizar diálogos com autores a fim de criar um campo de fricção entre saberes, seja pela proximidade de ideias ou pelo distanciamento. É claro que, tanto a vivência teatral, em 2002, como toda a trajetória artística de Ana Maria Pacheco, estarão reagindo dentro do campo de produção do saber. Portanto, os três movimentos possuem características flutuantes, ou seja, não cumprem uma ordem fixa, como as ondas atravessam territórios, vão e voltam para o armário – as cabeças que se encontram dentro do armário, o coração situado no chão e o corpo do eu-espectador que se encontra do lado de fora do móvel.

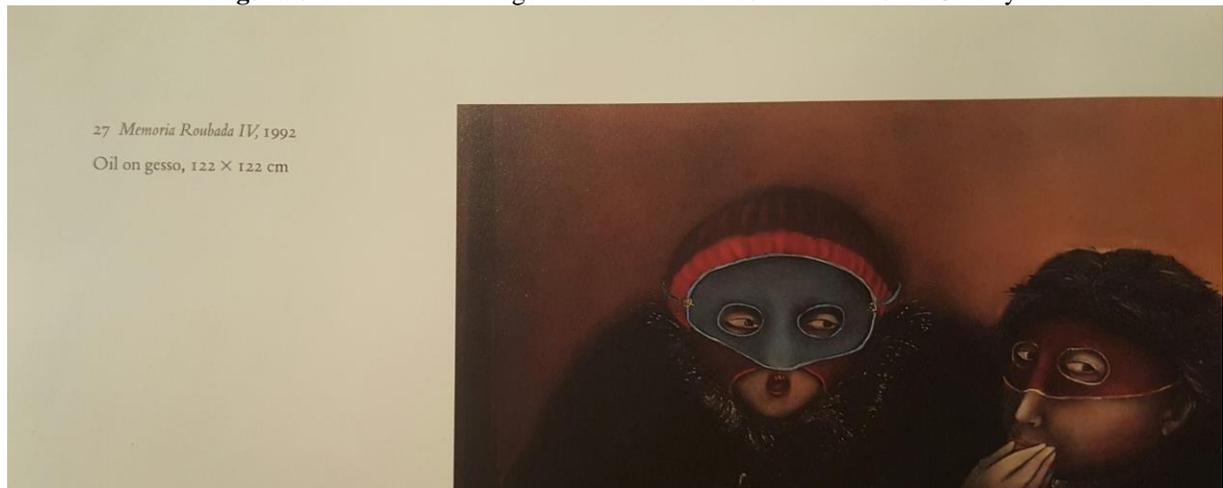
Note-se que, no campo perceptivo, a vivência de que algo aparentemente imóvel, no caso a escultura *Memória Roubada I*, se apresenta em fluxo operatório em relação ao espectador. Nota-se na experiência do universo imagético uma constante derivação, produção de movimento, pois suas esculturas nos incitam a olhar vários olhares. Nesta perspectiva, o jogo perceptivo, obra e apreciador, buscam, nesta característica da imagem, uma discussão importante no campo da memória e da imaginação de corpo ausente e presente, uma experiência que se prolonga. Autores como Maurice Halbwachs, Paul Ricouer, Henri Bergson, Sigmund Freud, Jacques Lacan (1901) e Roland Barthes (1915) apontam janelas através das quais podemos lançar um olhar. Tornam-se contribuições decisivas, assim como o historiador Nicolau Sevcenko (1952) e o poeta George Szirtes (1948), com publicações importantes sobre o universo da obra de Ana Maria Pacheco.

*Nosso reino é o entre-dois*  
(carta de Freud a Fliess, 1896)

## ENCONTRO

Antes de meu primeiro encontro com a obra de Ana Maria Pacheco, deparei-me com um nome. Estava lá, escrito em letras pequenas, no canto superior esquerdo do catálogo<sup>6</sup>:

**Figura 8:** Detalhe do catálogo *Ana Maria Pacheco in the National Gallery*



### *Memória Roubada IV*

Era um título escrito em português que se referia a uma obra concebida por Ana Maria Pacheco, artista brasileira, nascida em Goiânia, a qual o catálogo inglês se dedicava. O nome *Memória Roubada IV*, ao lado da respectiva figura, nomeava uma pintura, quadro a óleo sobre gesso (122x122), figura impressa na página 23 da publicação inglesa. A publicação compreendia um catálogo, produzido em 1999, pela National Gallery<sup>7</sup>, museu de renome internacional e edificação monumental, localizado no centro de Londres. Na capa, o seguinte título: *Ana Maria Pacheco in the National Gallery*. Os textos que compunham a publicação eram assinados por vários críticos de arte, ensaios sobre a produção de Pacheco na galeria como artista associada (1997-1999) e informações sobre vida e obra.

Segundo o poeta e artista George Szirtes, Pacheco assumiu o posto de artista associada da National Gallery na mesma época que o Partido Conservador Britânico foi derrotado pelo voto. “Em outras palavras, é possível enxergar a obra de Ana Maria não só

<sup>6</sup> *Ana Maria Pacheco in the National Gallery*.

<sup>7</sup> O museu abriga uma coleção de mais de 2.300 pinturas, que datam desde a metade do século XIII até o início do século XX.

como crítica da distante política brasileira, mas também como crítica de nosso próprio tempo”. (SZIRTES, 2004, p.57) O final de sua residência artística nesta galeria, no ano de 1999, acontece com a exposição da escultura-instalação *Noite Escura da Alma*, que compreende uma instalação de dezenove figuras em madeira policromada. Esta experiência na National Gallery confere à Ana Maria Pacheco o lugar de primeira artista não europeia e escultora a receber o convite de artista associada.

E foi, então, por meio deste catálogo, que tive meu primeiro encontro com a obra de Ana Maria Pacheco. Nesta época (2000), pesquisava, como coordenadora do projeto, um nome para a montagem teatral produzida pelo Centro de Formação Artística da Universidade Estadual de Goiás e lá estava o nome que tanto procurava: *Memória Roubada*. O nome da obra não estava sozinho, um número em algarismo romano estava ao seu lado, o número quatro - *Memória Roubada IV*. Então, a partir deste encontro, fui levada aos labirintos secretos e densos da produção estonteante desta artista plástica goiana. Este fora meu primeiro contato com o universo de Ana Maria Pacheco, nascida em 1943, na cidade de Goiânia, e radicada na Inglaterra desde 1973.

As trajetórias de produção artística de Pacheco indicam movimentos que merecem atenção. Para o historiador da arte Paul Hills, a produção de Pacheco anda em círculos com muitos retornos, uma odisséia artística que se desloca em múltiplas mídias-gravuras, esculturas e pinturas, uma única viagem com variações, versões e inversões. Ainda para Hills, em todas as instalações escultóricas da artista, o clima é de ansiedade. (HILLS, 2012, p.109) Observa-se que o deslocamento múltiplo apontado pelo historiador não se consolida por espaçamentos e vácuos de tempos entre uma obra e outra, mas sim, por retornos. Apesar de Pacheco se aventurar em um universo múltiplo, as instalações escultóricas em madeira ocupam um lugar privilegiado na sua forma de expressão, um lugar que condensa e aportam os estudos das outras mídias – desenho, gravura e pintura (talvez as instalações sejam o seu lugar de enfrentamento artístico maior).

Pacheco se aprofunda em todos os campos de atuação, explora o universo imagético em cada linguagem incluindo o campo da recepção. Assim, a artista circunda várias formas e técnicas de trabalho, como uma ciranda ininterrupta de provocações e afirmações da própria linguagem em curso. Para Szirtes, o processo de Pacheco é um processo de constante transformação. “De desenho a desenho, do desenho à gravura, da gravura à pintura e das duas dimensões para três, o tema se desenvolve, fica mais rico, pesado, substancial e assertivo”. (SZIRTES, 2004, p.66) Com isso, Pacheco apresenta séries de pinturas que podem se mostrar em conjuntos escultóricos, em complexos de obras e a linguagem nesta “circunavegação”

aprofunda modos do fazer em conexão direta com os modos de percepção, em um fluxo operatório que aprofunde domínios de atuação.

Para o artista plástico goiano Leonam Fleury, amigo próximo de Ana Maria Pacheco, em entrevista concedida para a pesquisa em março de 2015, aprofundar no universo artístico de Pacheco é também compreender suas escolhas: a escultura em pedra, bronze e madeira. (BRAGA, 2015) No entanto, para adentrar neste campo de atuação é necessário contextualizar vida e obra de Ana Maria Pacheco, tarefa que merece cuidado e considerações. Os contextos, claro, nunca se apresentam destacados de lugares e acontecimentos, porém os lugares se entrelaçam a um complexo de questões de ordem histórica, social, coletiva e pessoal, ou seja, de ordem cultural. Portanto, no decorrer desta pesquisa, contextualizar processos e métodos de trabalho da artista significa aproximar-se da publicação de artigos, ensaios e livros sobre a artista e catálogos de exposições.

Com isso, a pretensão maior da contextualização é estabelecer diálogos profícuos, não se reduzir a explicar ou, até mesmo, justificar por uma via única de relação - técnica e interpretação -, a produção incessante e performática da artista, que se encontra em plena atividade até os dias de hoje. Os contextos serão vistos como apoio, em movimentos ondulatórios diante da vida em obra e da obra em vida - experiências em fricção. O que se percebe nesta odisseia são as obras da artista em suas inúmeras relações, memórias, influências e atualizações produzindo figuras em processo e que ao mesmo tempo processam quem se interessa a olhar.

O meio de realização principal de Pacheco são as esculturas em madeira, uma atividade que exige trabalho árduo e intenso. Ela investiga, subverte, corta, descasca, veste e alisa suas figuras em madeira. Pacheco deseja, almeja a figura em sua composição de peça única e, ao mesmo tempo, instituída para existir em grupo. A figura e o fundo, suas fronteiras e alternância, tratam da experiência intimamente ligada ao imaginário e, por outro lado, tensionada pelo pensamento. *Eu tenho uma visão e não uma ideia* - assume a artista. Pergunto, as visões aparecem e desaparecem mediadas pelo corpo, ou elas pertencem ao corpo? E, com o pensamento, o processo se mostra diferente? Penso que durante o processo de produção de suas esculturas, Pacheco estabelece campos de tensão entre o pensamento e o acometimento de visões na busca de apreender a figura. Ana Maria Pacheco revela, ainda, que, aos poucos, foi entendendo a conexão entre o fazer e o pensar. Para a artista, a estrutura formal está intimamente relacionada com a realização. Exemplifica que quando iniciou o trabalho do grupo escultórico em madeira policromada *Land of No Return* (2002) a intenção primeira não era se afastar dos métodos de cortes brutos que já realizava com a motosserra

para representar as dobras das roupas de suas figuras. Porém, neste processo em específico, Pacheco, durante o processo de produção, optou por outros caminhos. A dobra dos figurinos, aos poucos, se mostrava decisiva para a concepção do trabalho nas quatro peças femininas esculpidas.

A partir disso, a artista faz escolhas, utiliza outros modos de realização com novas ferramentas, a fim de redescobrir as dobras das roupas e este desvio no processo se torna determinante não apenas para a peça individual, como também para a configuração do grupo escultórico - Os homens nus em oposição às mulheres vestidas. (BUSH, 2015, p.3) A força do fazer artístico de Pacheco encontra-se, curiosamente, na apropriação das práticas já existentes, tradicionais do trabalho de esculpir entremeadas a novas formas de realização. Constrói um mundo plástico escultórico, instituído pela fricção de experiências da antiguidade em processo de atualização com práticas contemporâneas. Nota-se, então, neste aspecto, que Pacheco aprofunda e subverte o lugar do artesanato, que sofre desvalorização desde a revolução industrial. O resultado das figuras, voltado para uma finalização apurada, propõe campos de atuação demonstrando que a matéria prima em conexão direta com o campo do pensamento é o veio de condução do seu trabalho artístico. Um exemplo disso é a observação de Pacheco sobre seu trabalho de esculpir em pedra, mais resistente que a madeira e que requer uma abordagem mais lenta. Com isso, segundo a artista, o processo mental acaba sendo mais lento. “A peça evolui de uma forma diferente das esculturas em madeira. Determinadas madeiras, uma vez seladas para evitar absorção de água, tornam-se um material mais estável para se trabalhar”. (BUSH, 2015, p.4)

Desde a mudança de Pacheco em 1973 para a Inglaterra, a madeira tem sido o material escolhido pela artista para aprofundar sua linguagem artística, principalmente das esculturas. Nota-se que as figuras dos grupos escultóricos, a partir da década de oitenta, aumentaram em tamanho e número – dentre eles estão incluídos os grupos escultóricos *Man and his Sheep* (1989), *The Longest Journey* (1994) - um trabalho de tirar o fôlego, com dez figuras em madeira policromada dentro de um barco - e *Noite escura da alma* (1999) - composto por dezenove figuras em madeira policromada com uma iluminação completamente teatral. Em 2001, *Memória Roubada I*, conjunto escultórico em que me concentro nesta pesquisa, se comparado aos demais, marca uma diferença: a configuração do grupo é compacta, com sete figuras, representada por seis cabeças e um coração de madeira policromada. O coração se encontra no chão, a frente do móvel e as cabeças dentro de um armário de estilo colonial. Em 2002, surge o grupo *Land of No Return*, apresentado por quatro mulheres e três homens, um total de sete figuras em madeira policromada, e em 2012,

*Shadows of the Wanderer*, escultura composta por oito figuras também em madeira policromada.

Nesta trajetória e interesse pelo esculpir a madeira, a artista conecta a estrutura formal com os caminhos surpreendentes da realização. Aos poucos, a forma e o conteúdo se misturam. Leonam Fleury, sobre a afirmação de Pacheco, aponta: *Não tenho uma ideia, tenho uma visão*. E continua:

É que a visão assim colocada por Ana Maria Pacheco é uma experiência individual e estética, que não se constitui, por si, de uma solução, nem traz respostas: carrega um segredo, um simulacro do desejo. A construção da obra, entretanto, parte da vontade como instrumento do desejo e completa-se pela articulação da mente, libertando-a de sua opressão enquanto visão: o segredo revelado, em oposição à tirania do discurso instituído e conceitual. A imagem assim revelada é libertadora e instituidora. (BRAGA, 2015)

Então, cada conjunto escultórico evolui em deslocamentos, neste campo das ideias, dos discursos, dos desejos e das visões e, aos poucos, definem demandas, técnicas e métodos próprios de trabalho para sua realização. Outra característica deste processo expressivo de transformação é a singularidade das figuras escultóricas que sugerem um estado de individuação, autonomia. Neste aspecto, as figuras, na sua singular interioridade subjetiva, são apresentadas, quase sempre, em grupos escultóricos esculpidos em uma situação de encenação - o acontecimento do conjunto escultórico é concebido pela artista por uma cena teatral. O que se consegue, nesta perspectiva de trabalho, são situações dotadas de ambiguidade, apesar de as figuras serem convincentes neste “outro mundo” que institui. As visões e o pensamento são viabilizados pela artista em meio a visões, mitos, histórias e poemas que se transformam em instalações teatrais. Ana Maria Pacheco incorpora várias áreas de atuação em busca de “outros mundos”, lugares repletos de força instintiva e afetiva. Elas, as figuras, por meio de sua força teatral encontrada no individual e na cena coletiva, alteram modos de percepção e consciência sobre o destino, também, dos espaços públicos. Assim, a vida frente os acontecimentos e obra, redimensionando acontecimentos, encontram-se, indiscutivelmente, entranhadas uma na outra em via de mão dupla. Os acontecimentos promovem imaginários e os imaginários recriam acontecimentos na atualidade e, é neste aspecto, que busco na obra o olho do furacão, enquanto lugar de delírio, memória e concepções expressivas, a fim de aproximar do processo artístico de Pacheco. Assim, os contextos funcionam como balanços provisórios para o leitor, eles estão sempre sujeitos, nesta ciranda, a novos ritmos, passos que não se encontram em linhas retas, labirínticos e, muitas vezes, sem saídas, circulares - promovendo campos de forças de atração e repulsão.

## 1.1 Vida e obra de Pacheco

Ana Maria Pacheco inicia sua formação profissional em meados dos anos 1960 em um Brasil reigente a um pós-guerra. O cenário encontrado no país se apresentava, segundo o historiador e crítico Nicolau Sevcenko, por meio de uma “cultura alumbrada dos sertões analfabetos e a modernidade científica e asséptica das grandes cidades litorâneas. Versada na cultura híbrida resultante do encontro entre comunidades indígenas, africanas e ibéricas.” (PINACOTECA, 2014, p.67) Neste cenário múltiplo e de desenho complexo é que Pacheco forma sua consciência artística, no ano de 1964, na Escola de Belas-Artes pela Universidade Católica de Goiás, e, no mesmo ano, em Música pela Universidade Federal de Goiás. Logo no início de sua carreira, Pacheco recebe, em 1970, seu primeiro prêmio ao representar o Estado de Goiás com uma obra escultórica na Bienal de São Paulo. E, em 1968, já lecionava na faculdade de Artes e Arquitetura, na mesma instituição da sua graduação em Goiânia. Neste período, o Brasil vivia uma brutal repressão imposta pelo regime Militar, no qual políticos eram cassados e a arte se descobria engajada diante de uma censura que alimentava o fantasma da perseguição. Torturas físicas e psicológicas faziam parte da ordem do dia. O regime imposto fechou o congresso nacional e impedia a participação política daqueles que não compactuavam com o regime vigente. O modelo econômico se mostrava cada vez mais centralizador, um país regido pela ditadura, alimentando-se das enormes diferenças sociais fomentadas entre centro e periferia.

Para Sevcenko, a proposta da cena artística, entre as décadas de 50 e 70, “por ironia do destino” indicava uma inversão de forças. Na observação do historiador, o que surge é uma resposta inversa ao processo dissolvente de modernização do país. Em movimentos surpreendentes, surgem grupos de artistas brasileiros buscando projetos com novos sentidos. Para Nicolau Sevcenko, o que aparece é um “anseio de penetrar no âmago do imaginário mítico-poético das tradições populares.” (SZIRTES, 2004, p.26) Assim, a produção artística, inicia uma construção sob um ponto de vista estético e poético em que o espectador é agente, ele não apenas contempla a obra, o espectador é chamado de alguma forma a se comprometer. Os projetos artísticos, nesta perspectiva, pretendiam penetrar no campo brincante, campo das relações e, ao mesmo tempo, denso, encontrados, principalmente, nas visualidades das tradições orais do Brasil. A noção que surge é de subverção, novos modos de olhar e vivenciar o genuíno na cultura do país. Para Sevcenko a obra de Glauber Rocha e a produção

do cinema novo vão ao encontro do universo da cultura popular e retorna com uma arte revigorada. “Glauber reverte a história dos milenários do nordeste ou do cangaço, expondo-o por uma lógica que vai de baixo para cima.” (SZIRTES, 2004, p.23)

O historiador ainda cita as narrativas de Guimarães Rosa: “nenhum artista talvez tenha vivido criativamente essa busca pela dimensão alumbrada da cultura brasileira [...] em contraste com o impulso predatório representado pela exploração das forças modernizadoras.” (SZIRTES, 2004, p.22) Sevcenko define o estado de alumbramento como uma experiência de presentificação, estado este que se manifesta de inúmeros jeitos e formas - nas festas, nas danças, como também, nas rezas das camadas populares. Para Sevcenko, “o estado de alumbramento envolve um anseio-político que se reveste de formas religiosas e se exprime por formas artístico-culturais de caráter predominantemente performativas.” (SZIRTES, 2004, p.28)

Neste emaranhado de acontecimentos, Fleury aponta que tanto a família de Ana quanto a dele eram, parcialmente, descendentes de colonizadores que chegaram ao Brasil no século XVIII.

Nos anos trinta, com o advento da criação de Goiânia, deixaram suas cidades para participar da construção da nova capital. Havia uma constatação latente, tanto da minha parte quanto de Ana Maria, de que o passado, ao qual se desejava tanto esquecer, estava terrivelmente presente, através de hábitos, das relações familiares, normas morais, e, certamente, nas manifestações religiosas e sincréticas que se faziam nas festas e tradições populares. (BRAGA, 2015)

Para Fleury, essas experiências da vida cotidiana revelam o efeito que o deslocamento produzia nas lembranças e memória visual destas pessoas. Fleury insiste no efeito dramático que a falta de eletricidade promovia na vida destas pessoas, um ambiente que convivia entre as nuances da luz de velas e suas sombras, suas criaturas noturnas. Todas essas influências se encontram, *sem sombra de dúvidas*, na formação artística de Pacheco.

Ocorre que dois anos após participar da Bienal de São Paulo, em 1972, Ana Maria Pacheco, que até então não havia estado na Europa, se inscreve para uma bolsa de estudos do conselho Britânico. E, em 1973, com o apoio deste conselho, Pacheco realiza sua travessia em direção à Inglaterra para um estágio na modalidade *escultura* na cidade de Londres, na Slade School of Fine Art, (1973 a 1975), onde reside até hoje. Na época, o diretor do departamento de escultura da Slade School era Reg Butler, artista de grande expressão e atividade dos anos 60, período que realiza diversas mostras e exposições pelo mundo. Para Szirtes, a presença de Butler como diretor do departamento foi fator relevante para a

aceitação de Pacheco na Slade School. “Formado em arquitetura, ele via a escultura como um artesanato a vê e só permitia que fosse ensinada no nível de pós-graduação. Percebeu que a figuração de Ana Maria fazia um interessante paralelo com a sua prática e a estimulou.” (SZIRTES, 2004, p.52)

Sobre esta residência de Pacheco na Slade, a artista recorda que, certa vez, Reg Butler estava mostrando slides de algumas de suas esculturas e, nesta experiência, ela não sabe explicar ao certo o que aconteceu, as figuras, assim como a iluminação artificial que incidia sobre as mesmas, desencadearam uma avalanche de imagens e memórias, “profundamente enterradas em mim, de figuras de madeira, santos de igreja, sua carnalidade, sua presença viva [...] eu vi que o que eu tinha que fazer era esculpir, mesmo que a pressão na Slade fosse modelar.” (BUSH, 2015, p.2)

Foi assim que, seis anos após seu ingresso na Inglaterra, Ana Maria Pacheco realiza sua primeira mostra exclusiva, em 1979, na Blackheath Gallery, em Londres, expondo gravuras, desenhos e esculturas. Nesta ocasião, muitos recursos estilísticos, que tomariam um lugar de excelência em sua trajetória artística, já estavam presentes. Pacheco afirma que demorou sete anos para consolidar e desenvolver uma linguagem depois de sua saída do Brasil. Considera que a linguagem que vinha desenvolvendo no Brasil mostrava-se redundante e, curiosamente, recebia influência da arte Britânica de vanguarda (1950). Segundo Pacheco, havia uma pressão do governo inglês de exportar sua cultura para outros lugares. (BUSH, 2015)

Suas esculturas desenvolvidas no Brasil, na época, se misturavam às paisagens que conhecia em um processo de abstração. Então, ao invés de aprofundar a linguagem desenvolvida anteriormente nos trabalhos escultóricos no Brasil, que iam em direção à abstração, ela opta por uma mudança brusca de sentidos. As esculturas foram ficando cada vez mais específicas - com cor de pele, olhos, pernas, sapatos e dentes. Para Szirtes, se comparada à obra que realizava no Brasil, Pacheco desenvolve um movimento que desloca do arquetípico para o dramático. (SZIRTES, 2004, p.55). Na mostra de 1979, pode-se notar que Pacheco pretende aprofundar um efeito predatório nas esculturas, promovido pela presença de dentes feitos por protéticos. E, para além do predatório, Ana Maria Pacheco concilia o predatório com olhares negros brilhantes de uma profundidade impressionante, o corpo que se dobra em busca de si.

A obra escultórica de Pacheco, na sua forma expressiva reativa discussões sobre a arte escultórica, estilos e métodos de trabalho na arte contemporânea. O que pretende Pacheco ao alcançar em suas figuras processos de individuação em um espaço completamente teatral?

Uma mulher redescobrimo no entalhe de peças enormes, muitas vezes monumentais, o que há de mais íntimo e particular no destino do observador. Para o historiador da arte Paul Hills o processo de produção de Pacheco é fisicamente árduo:

Gera o seu próprio significado, ou melhor, gera algo menos definível, que tem a ver com um espectro de sentimentos e emoções. Trabalhar com a motosserra, bater pregos, queimar e escurecer a madeira são quase agressões, um exercício de poder, ao passo que alisar, lixar e pintar com pequenos retalhos de pano ou gaze embebidos em tinta sugerem algo mais afetuoso e cuidadoso em relação à criação, seja ela a vítima ou o conspirador. (HILLS, 2004, p.111)

Assim, as esculturas de Pacheco vêm ao mundo, literalmente, para dividir espaços e esta ocupação por meio do volume é concebida entre o corte ininterrupto e o preciosismo do toque nos detalhes. As figuras de Pacheco ocupam o mundo para serem tocadas, não são figuras intocáveis, que se restringem apenas a contemplação. A presença do espectador é linguagem, a obra se instaura no entre corpos em uma série de relações de corpos sem fim. O corpo da obra e o corpo da artista em metamorfose que se encontra com o corpo do visitante e que se depara, ao mesmo tempo, com o corpo da obra que se relaciona com outras obras e, assim, é traçado o destino das figuras escultóricas de Ana Maria e a do visitante em um movimento de interferências constantes.

Neste aspecto, a escultura tridimensional não busca a representação de algo, ela é algo, presença que divide e ocupa espaços – a travessia ocorre pela própria forma, ela busca performar no outro que olha. A busca é incessante e inquietante no processo de Pacheco, ela instaura no tempo e no espaço figuras dotada de presença, criaturas destinadas. A configuração dos grupos escultóricos é concebida nas relações e surgem em forma de cenas dramáticas e quase sempre esbarram em temáticas que abarcam o poder, a sexualidade e a morte. A artista não somente revisita temas e mitos como subverte modos de apreensão. O trânsito das concepções de Pacheco compreende áreas como literatura, artes cênicas, arquitetura, música e tradição iconográfica. Os caminhos são secretos e repletos de meandros.

E foi nesta batalha com e em busca do entalhe, que Pacheco realizou seu primeiro contato com Susan e Bernard Pratt, da Pratt Contemporary Art, em Ightham, Kent, agentes que, além de representar a artista, colaboram proporcionando instalações e suporte técnico até os dias de hoje.

### 1.1.1 Retorno - volto ao nome da obra - Memória Roubada

Algo deste complexo processo, de alguma forma, me chamara atenção neste meu primeiro encontro em 2000, com o conjunto de obras de Ana Maria Pacheco, intituladas *Memória Roubada*, fulcro deste trabalho. Uma obra pensada em série, um complexo, um conjunto construído em processo que compreende seis obras, no tempo, no espaço e pelo tempo. Constitui-se de quatro pinturas a óleo sobre gesso realizadas no ano de 1992 e duas esculturas em madeira realizadas posteriormente, uma incorporada no ano de 2001 e, posteriormente, outra em 2008.

As pinturas a óleo sobre gesso são intituladas *Memória Roubada I*, *Memória Roubada II*, *Memória Roubada III* e *Memória Roubada IV* e as duas instalações escultóricas em madeira policromada são intituladas *Memória Roubada I* (2001) e *Memória Roubada II* (2008). Aqui temos não apenas uma mudança de meios e procedimentos, mas uma repetição de nomes – o nome na série se repete tanto nas pinturas quanto nas duas esculturas. Assim, conforme exposto na introdução deste trabalho, sempre que fizer referência às pinturas da série *Memória Roubada* utilizarei o nome pintura antes do nome da obra e o mesmo procedimento utilizarei para as esculturas deste complexo de obras, a fim de não causar confusão já que os nomes se repetem.

### 1.1.2 Sobre a obra *Memória Roubada*

O tema da escultura *Memória Roubada I* faz referência à chegada de Colombo às Américas, a brutalidade dos processos de conquista e os ataques à memória e à história. O tratamento do tema aparece em 1992 em quatro pinturas a óleo sobre gesso, de dimensões médias, de mesmo título. Pode-se observar a operação de transformação das quatro pinturas, citadas anteriormente, no processo de feitura da artista. Esta série de pinturas - *Memória Roubada I*, *Memória Roubada II*, *Memória Roubada III* e *Memória Roubada IV*, reúne uma sequência de situações e aspectos que remetem a obras anteriores. “A caveira amarrada, o embrulho com os pássaros mortos, o animal atado, as máscaras, as expressões de assombro e o camarote teatral” (SZIRTES, 2004, p.111). As pinturas revelam cenas, situações potencializadas por um arsenal teatral – indumentárias, máscaras e desenhos cênicos. A cena expõe, como em um ato teatral, a relação das criaturas com os animais atados, expostos para o

mundo – a morte em performance. No seu método de pintura, Pacheco utiliza painéis de madeira que levam uma cobertura de finas camadas de gesso - uma mistura de giz e cola, técnica usada na Renascença italiana.

Ainda pode-se notar a proximidade dos elementos cênicos observados nas pinturas *Memória Roubada I a IV* e a série de pontas-secas<sup>8</sup> (1989-1990) *Perils of Faith* (*Perigos da Fé 1-6*), realizadas dois anos antes da série de pinturas *Memória Roubada*, e (1993) *Follies of a Guardian Angel* (*As Loucuras de um Anjo da Guarda*): todos os trabalhos, realizados no período de 1989 e 1993, apresentam máscaras de animais.

A escultura *Memória Roubada I*, objeto de pesquisa deste trabalho, surge para o mundo em 2001, nove anos após a série de pinturas *Memória Roubada I a IV*. A escultura foi concebida e produzida em função de um convite que previa uma exposição itinerante. Assim, o grupo escultórico parte, em maio de 2001, da Inglaterra para a Noruega. Com co-curadoria de David Elliot e Marith Hope e organização da National Touring Exhibitions (Noruega), esta exposição itinerante elegeu sete artistas, dentre eles Ana Maria Pacheco, que explorassem nos trabalhos realizados os triunfos e as misérias da memória e sua relação com o ser. Assim, a primeira exposição da escultura *Memória Roubada I* ocorreu em agosto de 2001 em Jeloya, na cidade de Moss. O encerramento da itinerância se deu na cidade de Trondheim, em 2002.

Antes de conceber a escultura *Memória Roubada I* em 2001, Pacheco produziu, em 1999, *Noite Escura da Alma*, grupo escultórico apresentado por dezenove figuras, entre elas crianças, homens e mulheres de madeira policromada, folha de ouro e base de ardósia, com medidas variáveis. Trabalho este exposto, conforme já citado, na National Gallery. Este conjunto escultórico de Pacheco é inspirado na pintura do ano de 1475 dos artistas e irmãos Antônio e Piero del Pollaiuolo, pintura intitulada *O martírio de São Sebastião*. A instalação escultórica realizada por Ana Maria Pacheco, diferentemente de outras propostas em relação ao tema, não se concentra no sofrimento de São Sebastião como salvação diante da dor. A artista subverte sua fonte de inspiração, o quadro de 1475, e, quando o espectador menos espera, ele está ali, dentro de uma cena em que criaturas parecem conspirar algo, concebidas em estado de tensão. O visitante, então, quando menos espera, transforma-se em personagem, encontra-se atuante no grupo escultórico. Nesta arena cênica que compreende *Noite Escura da Alma*, estão distribuídas, no espaço, dezenove figuras - mulheres, homens e crianças - e, ao centro, a figura que indica ser a de São Sebastião. No centro, iluminado e ajoelhado, São

---

<sup>8</sup> Ponta-seca é uma das técnicas utilizadas pela artista no seu processo de recriação e transformação, que compreende uma gravura traçada numa chapa de cobre e onde acontece um desgaste rápido durante o processo de impressão limitando as tiragens possíveis.

Sebastião está amarrado com cordas grossas, encapuzado, nu, flechas fincadas à carne,. Todos, obra e visitante, participam deste acontecimento e são cúmplices de uma suposta tortura. A cena e suas intervisualidades, a dimensão das figuras, seus diversos planos de ocupação e atuação instauram um transporte para quem chega, depara-se com um “outro mundo”, que lança o seguinte subtexto para o espectador: a que você veio?

Para o historiador Paul Hills

Enquanto São Sebastião costuma ser representado na pintura do século XVII com um pedaço de pano lhe cobrindo as partes íntimas e o rosto à mostra, a vítima de *Noite escura da Alma* tem o sexo exposto e a cabeça escondida. [...] Enquanto a pintura do século XVII aponta para a salvação pela via do sofrimento, a obra de Pacheco nos deixa com questionamentos, esperando. (HILLS, 2013, p.115)

A dimensão do destino humano é redimensionada na obra pela teatralidade da composição do grupo, suas gestualidades, intertextualidades e ocupação cênica. Por exemplo, observa-se que na escultura *Noite Escura da Alma* suas dezenove criaturas estão dispostas em planos diferentes; o espectador ao adentrar na arena pode escolher a direção de seu olhar; a escolha circunscreve um ponto de vista – da obra ou do visitante?

O grupo escultórico seguinte a *Noite escura da alma* é a escultura-instalação *Memória Roubada I*, realizada em 2001, nove anos após a série das quatro pinturas a óleo *Memória Roubada I*, *Memória Roubada II*, *Memória Roubada III* e *Memória Roubada IV*. O espaço concebido para este grupo escultórico, se comparado à escultura anterior, *Noite Escura da Alma*, é muito diferente. Pacheco opta pela síntese e outra forma, por parte do espectador, de aproximação física em relação à obra-instalação. Há um coração no chão. Ele é o entre, o obstáculo entre o armário e o público. O espaço se reduz a um armário, móvel comprado pela artista em uma casa de antiguidades em Londres. O armário de madeira, que não está em sua forma original, encontra-se de portas abertas e remete aos oratórios do tempo do Brasil colonial. Com as duas portas abertas observa-se, na parte interna de cada porta, a inscrição do poema de José Lobo - “chumbo nos ouvidos, mãos arrancadas, olhos vazados, sexos castrados”. Lobo é um poeta em atividade, brasileiro, nascido em Mato Grosso e, neste poema, se refere à comemoração dos 500 anos da chegada de Colombo às Américas. A temática da escultura *Memória Roubada I* contempla o processo de colonização das Américas, suas atrocidades e violência. A memória que se entende roubada está incorporada aos troncos de árvores em um gesto emocional com uma carga afetiva impressionante. E, como completa José Lobo, os estados de Minas, Goiás e Mato Grosso

Estão comprometidos com o catolicismo da Contrarreforma e o ouro do Brasil colonial. Deste amálgama de fé e poder, de aventura e riqueza, de vida urbana cercada por poderosa estrutura de estabelecimentos rurais autárquicos poder-se-ia esperar a síntese criativa, calcada em manifestações locais mais autênticas. (LOBO, 2002, p.23)

Portanto, para o poeta, a repressão gerou violência e séculos de silêncio que se sucederam e, ao adentrar neste plano de transformações, Pacheco, de certa forma, volta o eixo da sua trajetória para o interior do Brasil, para a alma latino-americana do qual o Barroco é um chamado dessas origens. (LOBO, 2002, p.25) Há um estranhamento quando nos deparamos com a escultura *Memória Roubada I*. Acredito que essa experiência ocorra porque, de forma direta, nos reconhecemos. A escultura-instalação compreende um armário, com seis cabeças dispostas nas prateleiras e um coração atingido por sete adagas, à frente, no chão. As cabeças, que podem lembrar figuras religiosas de ex-votos, tem uma finalização repleta de detalhes como a concepção das dobras encontrada na apresentação dos cabelos. Observa-se, ainda, o desenho que produz movimento às sobrancelhas, as marcas de expressão do rosto, além do contorno e expressão das bocas e da textura da pele. Detalhes que incita quem olha para algo muito íntimo. Os olhos de pedra (ônix) fincados á madeira, os dentes de porcelana, as bocas delineadas e vermelhas e o tratamento dado aos cabelos, são elementos que pertencem à composição de cada rosto. Neste aspecto, observa-se uma coerência no conjunto. A superfície da madeira é feita à base de uma emulsão em gesso. As cores são aplicadas com cotonetes. Pacheco aproxima-se, nesta aplicação, do desenho para atingir uma maior definição. Dentre tantos detalhes, a luminosidade dos rostos salta aos olhos de quem observa sendo observado. A madeira leva na superfície um tratamento de gesso branco, ele provoca um efeito teatral e, quando menos esperamos, queremos saber de quem são aqueles rostos.

A artista desenvolve uma superfície capaz de refletir a luz por meio de uma sobreposição de camadas de gesso. Com este tratamento, Pacheco dá um efeito interessante às suas figuras, uma noção de mobilidade é ativada, elas estão atuando entre a escuridão e a luz. Ainda no processo de criação da superfície de suas figuras escultóricas, utiliza chumaços de algodão para depositar camadas de cor. Outra característica importante sobre a finalização das obras é que Pacheco, ao invés de envernizar as pinturas e as esculturas, opta por encerar. A busca de finalização das peças encerra a partir e com a luz que incide artificial e a luz que emana dos rostos. O branco reflete uma máscara que, ao invés de esconder, individualiza suas figuras. “Não está sempre claro pra mim: se eu tiver sorte, quando terminar uma imagem, pode ser que tenha alguma ideia do que é.” (BUSH, 2015)

Outro aspecto da escultura *Memória Roubada I* é a discussão sobre a decapitação.

Para Szirtes, não podemos deixar de agrupar as cabeças da escultura *Memória Roubada I* com obras anteriores ou com a série contemporânea *Bandidos*, de 2001, uma série de quatro personagens históricos do Brasil que tiveram suas cabeças a prêmio, decepadas. (SZIRTES, 2004, p.200) Nesta série em água forte, Ana Maria Pacheco recupera os personagens históricos do Brasil que resistiram à opressão social - Antônio Conselheiro, Zumbi, Tiradentes e Lampião.

### 1.1.3 O nome composto da obra *Memória Roubada*

*Memória Roubada*, ou as memórias roubadas, ao invés de ilustrar a figura ou elucidar uma experiência visual, reivindica um aprofundamento de suas proposituras, um processo ao qual parecem pertencer à trajetória e campos movediços de transformação da própria obra em seu vir a ser. Assim, como o próprio encontro das duas palavras, memória e roubada, me causara um profundo estranhamento, remetendo a uma ação interrompida – ou a um crime, ninguém sabe –, e bastante interesse no jogo que se estabelecia entre o nome e a figura da própria obra, também me causou estranheza perceber esta obra que se projeta no tempo e em diversos meios, seu processo e sua estrutura. Não é apenas uma obra, mas uma obra que se torna e retorna em várias versões, em uma visão. Ecoa no espaço. Uma obra que se refere ao mundo exterior, que lança ao mundo uma experiência visual da realidade.

Volto ao meu primeiro contato com o nome da pintura - *Memória Roubada IV*, impressa na página 23 do catálogo da National Gallery, conforme já citado. O nome composto parecia-me uma impossibilidade, como se algo falhasse na tentativa de significar as duas palavras, um extravio. Não havia como decifrar esse jogo, essa composição de uma memória de natureza roubada. Por um lado, a memória como algo que permanece, por outro, sua natureza roubada, uma memória desaparecida. Então, o nome não trata de um enigma, nem de um mistério, mas, certamente, de um segredo. Remeteria a memória roubada ao que estaria perdido em uma rede de significantes?

Primeiro vou me deter nos títulos das obras. Diversas combinações podiam ser feitas com o título da obra. Ao inverter, desconstruir, duplicar e repetir o título, era possível me deparar com coisas do tipo *rouba da memória*, *roubada memória*, até chegar à que me causou mais surpresa: *memória rouba da memória*. A busca aprofundou pelo semântico, neste jogo, o interesse parte da sonoridade, da ludicidade encontrada no trânsito das palavras, e por

aquilo que transforma o pensamento em reverberação. *Memória que rouba da memória* – combinação agente, ao mesmo tempo, de desconforto e atração. Seriam também as várias versões da própria obra, em seus vários nomeamentos, uma memória perdida que se recupera e se perde, se prolonga no tempo. Uma memória que revolve os extremos de nossas lembranças.

Causa desconforto porque o pensamento reverbera e, ao mesmo tempo, experimenta uma noção de descontinuidade implícita no nome composto, um bloqueio no pensamento. Como uma memória de natureza roubada consegue perpetuar ou atualizar sua própria história? Se havia algum tipo de continuidade entre as memórias, ela se revelaria na repetição contínua das palavras que provocaria uma vibração sonora, uma reverberação. Nesta perspectiva, a repetição apontava um esvaziamento. Desconforto, também, porque o nome levava o leitor a suspeitar de algo capcioso, uma teia fragmentada que não conhece o desenho de suas tramas. Como desvendar, interpretar um crime que parte de memórias de natureza roubada? Tudo indicava que o roteiro deste teatro era trágico e o exercício entre as memórias era de poder, não havia como não suspeitar.

Chamava também a atenção o nome no catálogo produzido em inglês e o nome da obra em português, sua língua original.

Então, aproximo da temática da escultura *Memória Roubada I* (2001), que faz referência ao processo de colonização das Américas, um complexo de acontecimentos que leva o espectador a se deparar com lugares de memórias. A escultura, ao tratar desta temática, se instala no espaço e manifesta-se em cena. Como? Basta olhar atentamente para o círculo de relações que se detêm entre as seis cabeças e o coração atingido seis vezes por adagas cor de ouro para aprofundar cada visitante em lembranças por meio dos entalhes e detalhes. Os olhos de ônix, cada expressão e marca do rosto viabilizam um universo subjetivo com intenções muito particulares. Os seis rostos dentro do armário são personagens deste enredo trágico que escapa ao nosso domínio. Os dentes e suas características predatórias se apresentam, segundo Pacheco, como lugar em que o esqueleto vem à superfície. (BUSH, 2015) Os cabelos expressam características individuais e, assim as figuras se individualizam nos reinos do entalhe. Isto quer dizer que a madeira recebe camadas de tinta e o corpo revelado é o que não é sendo. Pacheco transforma cada máscara em vontades, seres com desejos reatados ao mundo por meio do instante das lembranças. O corpo na obra se desprende ou se mistura a casca, porém não se apresenta como uma ferida totalmente aberta, exposta. A madeira está coberta pela emulsão de gesso. Ele, o corpo, emerge por meio de texturas e camadas, incorporando, com isso, um teatro de máscaras que captam e rebatem a luz criando nesta relação um estado

performático. Um jogo que se retém entre a presença e o estranhamento. Reconhecemos algo e, ao mesmo tempo, somos assombrados. A dor que surge é o elo, a aliança que aprofunda a experiência pela via do querer ver.

O nome da escultura *Memória Roubada I*, a individualização de cada rosto e o olhar que está fixamente dirigido para o coração, ativado pela profundidade da pedra de ônix em contraste com o branco, pupilas brilhantes e negras, realizam neste modo intencional de olhar um ato. O ato de quem está em estado de lembrança. Este estado aprofunda a dor aguda do coração que se encontra no chão perfurado por sete adagas. Corte profundo que não permite o silêncio absoluto, continua a ressoar o nome em sua combinação interminável, *memória roubada, roubada memória, memória que rouba, memória de natureza roubada* e por aí vai.... Algo da ordem do sofrimento e do assombro é o que reverbera e se mantém. O que aparece, então, na cena instalada por Ana Maria Pacheco é a lembrança, como se todas as cabeças no instante do encontro com a imagem do coração perfurado por sete adagas no chão, recordassem de algo. É na evocação da recordação, sempre ligada a um estado afetivo, que a rememoração inicia seu trabalho de *descobrimento da imagem* na obra de Pacheco.

Nesta direção, encontro os estudos e conceitos desenvolvidos na terapêutica freudiana. E, um deles, é um mecanismo central no que refere a pesquisa sobre o aparelho psíquico desenvolvido por Sigmund Freud - o mecanismo de defesa nomeado de recalque. Nota-se que este mecanismo produz segundo os estudos clínicos de Freud uma ruptura, justamente, entre o afeto e a ideia a qual ele pertence. Freud ainda afirma que o recalque se manifesta por representantes das pulsões, imagens de algo que se inscrevem na memória. Portanto, seguindo este pensamento compreendemos que, antes do simbólico e da linguagem, situa-se o imaginário e, ainda, antes do imaginário, o imaginável, as pulsões. Por este viés noto uma estreita relação entre os olhares que parecem carregar segredos dos rostos esculpidos por Pacheco e a noção desenvolvida por Freud sobre as inscrições da memória de ordem afetiva. O que se observa nos seis rostos em ato contínuo é que eles estão vivenciando, na figura do coração, uma experiência de “descobrimento” e, o que se pretendia esquecer, proibir, é evocado novamente pela via do afeto. Compactuo algo com estes olhares, reconheço o sentimento, no ato de fixar o meu olhar a imagem da escultura. Corpo, memória e estado emocional fazem parte do mesmo teatro, da mesma cena na obra e diante da dor daqueles rostos, silêncio atenta. Imagem e afeto parecem velar e revelar algo para o mundo.

Há um processo de encantamento quando adentramos no universo da escultura-instalação *Memoria Roubada I* e, estes seres, parecem olhar por e no lugar de alguém, com olhos de outra pessoa - os olhos emprestados do visitante. O crime da memória que se

encontra roubada estaria de posse nas lembranças do visitante estrangeiro? A fascinação e o assombro maior que a instalação-escultórica *Memória Roubada I* exerce são porque o objeto tem caráter proibido. O ato cênico proposto pela escultura *Memória Roubada I* é único e, neste ato teatral de características dotadas de ambiguidade, as figuras se animam. Pacheco escolhe um instante único em direção ao reconhecimento de algo. Algo é descoberto - “Se uma lembrança volta, é porque eu a perdi; mas se apesar disso, eu a reencontro e reconheço, é que sua imagem sobrevivera.” (RICOUER, 2007, p.438) Nessa experiência, o compromisso que se realiza é com a imagem que sobrevivera à memória e, ainda, aciona elementos sensoriais, condutores de novas associações, futuras construções.

O que a escultura reivindica, neste ato único, não são fatos históricos, conteúdos editados, descritivos e datados. A memória é acionada de outro modo. Ela ocorre no embate dos corpos (obra e público). A visão, nesse embate, se abre a outras dimensões, uma experiência de redimensionamento e suspensão. As sensações são centrifugadas para um primeiro plano. É o olhar revisitando o próprio corpo no objeto que se monta e desmonta a todo o momento e anseia que o corpo seja lembrado. Um complexo teatro encenado entre figuras humanizadas e pessoas domesticadas. Segundo o dramaturgo e teórico da estética teatral Frans Lehmann (2007),

O teatro tem a ver com a memória, da qual é justamente indissociável de algum tipo de compromisso [...] O teatro pode significar *lembrança de algo em suspenso*, passado e futuro, memória e antecipação, ruptura com a presença sobrecarregada de informação, consumo e “consciência”. O teatro se torna significativo como espaço de memória quando surpreende o espectador e rompe a proteção do encanto, que é também uma proteção diante do enfrentamento com esse “outro tempo” que não pode ser pensado sem o terror do desconhecido. (p. 318-319)

Assim, a escultura *Memória Roubada I* propõe lugares de memória pela via da obstrução, pelo contato com um “outro tempo”, que se afirma em mim, em um primeiro momento pela presença emocional sobrecarregada na expressão das cabeças e por aquilo que me aterroriza. Há no contato com este “outro tempo” uma experiência de encantamento, uma vivência de expansão do tempo, uma dilatação da dimensão temporal. A experiência que se estabelece propõe durabilidade, instantaneidade e instabilidade, uma imagem-movimento que valoriza o processo tempo. O espectador não se depara com uma imobilidade, ele é capturado e afetado por uma imagem em movimento, imagem em performance<sup>9</sup>. O corpo do espectador na sua vivacidade é o centro radiador deste campo de tensão emocional ou é o corpo que

---

<sup>9</sup> A utilização do termo performance está contido em um universo relacional: como se olha, para onde não se olha e quem olha quem – obra e espectador.

rebate luz das figuras esculpidas em madeira da obra *Memória Roubada I*? Quem afeta quem? Sabe-se que há um agir ao perceber, cada corpo escolhe e é escolhido neste ato. Por fim, nesta aproximação em performance, é o espectador que restitui movimento a escultura.

Contida em um circuito de atração, a escultura *Memória Roubada I* se lança para além de um espaço físico, ela provoca interpretações e imaginários. Há a presença não apenas da obra, mas da obra suscitando uma qualidade para além dela mesma, uma qualidade humana, o sonhar. A noção de sonho na escultura encontra-se na própria obra encenando a si mesma. Como se por meio dela, pudéssemos encontrar o outro desconhecido, mesmo que ainda na sua ausência. O espanto de adentrar em outra dimensão é acionado na linguagem teatral instigando e afetando imagens, como também, discursos próprios – uma via da obstrução.

O diretor teatral Richard Schechner apresenta as características do teatral, extremamente presente nesta obra esculpida por Ana Maria Pacheco. Schechner descreve a “realidade” teatral como não ordinária, uma forma apresentada em ocasiões especiais, com a possível utilização de máscaras, roupas, ações físicas e que seguem um roteiro, com cenários, uma estrutura organizada, realizada em locais especiais. Assim o que é apresentado está codificado, ou o que Schechner define como “encaixado, capturado, contido, destilado, apreendido, restringido, metaforizado” em uma ou mais formas especiais de comunicação. (SCHCHNER, 1985, p.116).

Então, se a performance se inscreve em um repertório de comportamentos e possibilidades, compreende-se que o comportamento “em performance” está intrinsecamente relacionado à memória. A performance para o diretor teatral Richard Schechner não se dirige exclusivamente ao performer. Esse comportamento acontece de forma combinada na relação entre tempo/espaço/espectador/performer e é justamente a presença destes fatores que transforma a performance em força vital entre pessoas.

Ainda, segundo Schechner, o comportamento em performance é conhecido antecipadamente e, com isso, subtende-se a repetição e a elaboração do mesmo. A memória em sua capacidade de repetição e revisão e ao mesmo tempo neste movimento de espanto. O espantar diante do que se pretendia conhecido, o susto diante do desconhecimento. São múltiplas as realidades, “e, enquanto a performance é o principal modelo para o comportamento humano em geral, esta qualidade liminal, processual, e de realidades diversas revela ao mesmo tempo, a glória e o abismo da liberdade humana” (SCHECHNER, 2011, p.160).

Ela, a escultura *Memória Roubada I*, adentra o espaço instaurando uma montagem

de caráter teatral, pictórico, em uma performance que subverte e se constrói com diversas influências e aspectos. Enquanto permanece no querer ver há o descobrimento das máscaras dos rituais da cultura africana, da teatralidade das figuras religiosas esculpidas, principalmente, no período barroco do Brasil pelo artista Aleijadinho, da interioridade psicológica e existencial dos personagens de William Shakespeare, da caixa preta da câmera da fotografia, do cinema e seus quadros em movimento, da formação e presença do coro nas tragédias gregas, entre outras. Todas essas influências se dirigem ao universo cultural do visitante – ou é o visitante que se dirige à obra? Se o performer é aquele que age, em nome próprio, em direção ao outro, então, as cabeças realizam, em sua presença monumental e teatral, a partir de suas influências, dois movimentos fundamentais em direção ao mundo do visitante - de atração e perigo. Assim, a memória que se intitula de natureza roubada instaura no espaço e no tempo, a partir de uma perspectiva de encontro. A forma dada as cabeças esculpidas e os elementos que se agregam como olhos, dentes, cabelos e textura da pele inscrevem-se para o espectador na qualidade de corpo da obra e este, curiosamente, se encontra em estado e ato de lembrança. As seis cabeças na escultura estão dispostas em prateleiras, desapropriadas de parte de seus corpos, nesta perspectiva, a produção artística de Ana Maria Pacheco incita regimes de percepção e, dentre eles, temos, diante das memórias construídas e fincadas na obra, a de caráter de ritual e testemunho. Para Ricoeur, “não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou *antes* que declarássemos nos lembrar dela [...] o testemunho constitui a estrutura fundamental de transição entre a memória e a história”. (RICOUER, 2007, p.40)

Com isso, as cabeças – as seis cabeças – agem também como testemunhas em direção à memória roubada: o coração no chão, no campo de visão das cabeças, elas em movimento quase se lançam em direção ao coração que está atingido por sete adagas douradas, no chão. Apenas uma cabeça dentro do armário não está em movimento de projeção em relação ao coração; a última da prateleira que se encontra sozinha e fincada em seus cabelos no coro cabeludo, o espectador observa a presença de pregos. Outro detalhe importante é que são seis cabeças e, curiosamente, sete adagas. Tudo indica que falta uma cabeça e é a de quem se encontra do lado de fora do armário. Ela está no mesmo ponto de vista do coração. Quem completa e pode completar o ato faltoso e proibido é o espectador. O testemunho ocorre na dupla experiência das cabeças que se dirigem ao coração e do espectador em relação à obra em plena atividade teatralizada. Um metateatro, o teatro que fala de si mesmo, “onde a fronteira entre a vida e a obra se esfumaça”. (PAVIS, 2003, p.240)

Um teatro em performance e construído a partir do vasto e complexo vocabulário

visual, afetivo desenvolvido pelas dinâmicas das relações sensíveis, humanas e manuseio artesanal do esculpir à troncos de árvores. Nele identificamos a dor, a raiva, a indignação, o espanto, o medo, a paixão e a resignação. Um entremeio da vida pessoal e coletiva estabelecendo gestualidades e textualidades em um interminável jogo que sofre metamorfose de acordo com os tempos e espaços estabelecidos entre obra e espectador. Uma combinação complexa que operacionaliza o acontecimento almejando o lugar do espanto, da lembrança como imagem e pensamento.

Para o antropólogo Clifford Geertz (1998), a capacidade de uma pintura, uma peça teatral ou uma estátua fazer sentido varia de uma pessoa para outra, ela está relacionada com um universo mais complexo e profundo. “É, como todas as capacidades plenamente humanas, um produto da experiência coletiva que vai bem mais além dessa própria experiência. O mesmo se aplica à capacidade ainda mais rara de criar sensibilidade onde não existia”. (GEERTZ, 1998, p.165) Assim, a escultura se lança para agentes em atividade. Cada pessoa, a seu modo, move culturas em compromisso com as sensibilidades na possibilidade do tocar, ouvir e ver. Na possibilidade do existir.

Para Geertz, é importante entender a arte não como uma ciência lógica e sim como uma ciência social participativa dentro de um sistema simbólico cultural. Uma teoria da arte não acontece de forma independente de uma teoria da cultura. O que afinal é cultura? A experiência de transformação constante que a obra promove no embate do ver sugere, nesta vivência, uma noção de cultura para quem e para além de um sistema cultural. Algo da ordem do agente, aquele que recebe e, mais importante nesta relação, *como* a pessoa apreende a experiência.

Nesta perspectiva, contamos com uma superfície figurada em que a expressividade emocional e gestual lança o espectador a impulsos residuais, assinalando que residual é diferente de arcaico. Considero importante retratar a diferença entre arcaico e residual, principalmente, porque a obra escultórica, *Memoria Roubada I*, objeto de estudo desta pesquisa aponta referências que atravessam tempos, espaços e mundos, porém, em uma perspectiva do movimento e da transformação. Assim, arcaico, nos estudos de Williams Raymond, pertence ao passado, é reconhecido como tal. O residual aponta para algo que promove transformação. Mesmo formado no passado, “ainda encontra-se em atividade dentro dos processos culturais” (RAYMOND *apud* CANCLINI, 1997, p.198). É assim que o passado emerge na obra de Pacheco, em atividade constante de atração e atualização. A figura de Pacheco atrai porque quando olhamos para cada rosto dentro do armário há um impulso residual, uma manifestação e expressividade em atividade que, como espectadora, me vela e

revela um ato – a ação de lembrar.

Cada espectador torna-se cúmplice deste instante, o momento fugaz em que o lembrar se faz perigo, instabiliza. Para o sociólogo Maurice Halbwachs, a criança entra em contato com um passado que a ultrapassa. Ela, por meio das relações sociais, vivencia maneiras de ser e de pensar deste passado por meio dos mecanismos e capacidades da memória. Os quadros coletivos da memória não se resumem em datas, fórmulas, não são rígidos, datados. Eles representam correntes de pensamentos e de experiências. (HALBWACHS, 2004, p.71)

Com isso, o autor analisa as experiências por meio de sua complexa composição e, nesta perspectiva, o que irrompe é a dinamização da convivência. Ela se encontra na base do que é recebido dos outros, campo em que a memória individual toma posse de si mesma. A memória coletiva, da qual faz parte a memória cultural, se vincula a algo da ordem do afeto e, neste trânsito, compõe a história pessoal. Assim, ela ultrapassa as lembranças individuais. Lehmann aprofunda esta noção dinâmica da memória coletiva e sua importância central na experiência das relações humanas. “Somente a memória coletiva dá forma, lugar, profundidade e sentido às lembranças individuais. Algo como o provimento afetivo de experiências coletivas é então necessário para que a história pessoal – a lembrança e a experiência de um passado – possa ganhar forma” (LEHMANN, 2007, p.317).

O passado torna-se nesta direção de pensamento, experiência que se vive, atravessado pelos outros, diferente do apreendido pela história escrita. Interessante notar que, para Halbwachs, tanto a vida social quanto o mundo interior se encontram fundidos no eu da criança. Portanto é a história vivida que irá apoiar o pensamento. “A história vivida se distingue da história escrita: ela tem tudo que é preciso para constituir um quadro vivo e natural em que o pensamento pode se apoiar, para conservar e reencontrar a imagem do seu passado” (HALBWACHS, 2004, p.75).

A lembrança é reagente em larga medida, uma reconstrução em série que já parte de outras reconstruções, uma imagem de outrora que se manifesta no agora, porém, alterada. Para Ricouer, “a memória está no singular como capacidade e como efetuação, as lembranças estão no plural: temos umas lembranças” (RICOUER, 2007, p.41). Ao compartilhar acontecimentos, depara-se, neste processo, com alguns fenômenos importantes, tais como o da recordação e o do reconhecimento. No que refere à obra escultórica *Memória Roubada I*, os seis rostos parecem realizar os dois caminhos, a possibilidade da recordação e do reconhecimento. Parece que os dois mecanismos são simultâneos nas criaturas que se encontram dentro do armário de estilo colonial, armário que no passado guardava santos. Não

há divisão entre as partes.

A obra refere-se ao processo brutal de colonização da Américas e, neste aspecto, verifica-se que a noção histórica está retida na imagem em uma versão teatralizada. O que se procura neste teatro não são informações históricas. O que se compartilha são afetos, lembranças de corpos desaparecidos por meio das figuras em performance. O acontecimento visto por outra extensão espacial e temporal, “outro tempo”, o acontecimento visto pelos olhos de um estranho familiar que traz à lembrança imediata de algo íntimo, próximo. O acontecimento apreendido de outra maneira há uma derivação nesta busca.

O trabalho da recordação reivindica e potencializa em mim, ao olhar a escultura e seus olhares, o que há de mais íntimo e desconhecido e, tudo indica que há muito tempo algo me pertence. Este campo de visualidades aponta o ser no mundo em processo de abertura, mesmo que inconscientemente, para sua história, diante de um embate que proporciona medo e horror diante do proibido e do desconhecido. A imaginação é ativada nesta fusão do coletivo e do individual. O teatro de Pacheco, que se irrompe em um ato único, revela um campo psíquico, lugar emocional para o ato de recordar. No entanto, Pacheco não afasta os instintos mais primitivos: as cabeças mostram os dentes afiados, amarelados, atingidos pelo tempo e a textura da pele repleta de marcas. Há uma passagem de tempo no instante único, o homem bicho encontra-se em defesa própria.

Cada momento que o visitante se oferece a ver, ele encontra vestígios de sua origem, imagens são evocadas dentro de outras imagens, como uma ciranda em movimento. O espectador torna-se um ponto de vista da memória coletiva, um ponto de vista da memória roubada. “Um quadro vazio não pode preencher-se sozinho” (HALBWACHS, 2004, p.76). Para Paul Ricouer, tanto a coesão dos estados da consciência do eu, como a capacidade coletiva de conservar e recordar lembranças comuns estão associadas a uma pluralidade de possuidores. A lembrança, tanto na forma passiva como na forma ativa, ou segundo o autor, o ato de lembrar, só é possível por meio da tese de um campo psíquico. “A lembrança como uma espécie de imagem e a recordação como uma empreitada de busca, coroada ou não pelo reconhecimento” (RICOUER, 2007, p.135).

Pensadores como Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Henri Bergson, Maurice Halbwachs contribuíram nos seus estudos sobre a memória para uma concepção relacional e afetiva, ou seja, para a dimensão processual da memória. O filósofo e poeta Friedrich Nietzsche já teria realizado, no século XIX, decisivas reflexões no campo da memória. Barrenechea, em estudos sobre os primórdios da memória social, ressalta que a “chave interpretativa nietzschiana consiste em mostrar que a memória é criada, gerada e imposta

socialmente, e não uma condição natural desse animal tão singular” (BARRENECHEA, 2005, p.60). No livro *a Genealogia da Moral*, Nietzsche aponta a estreita relação entre memória e condicionamentos sociais. Assim, para o filósofo, nos primórdios dos tempos, nada era previsto, calculado. O homem respondia a seus instintos. O esquecimento é que permitia ao homem primitivo, em determinada circunstância, enfrentá-la como se fosse a primeira vez.

O esquecimento é pensado como a capacidade de articulação entre as forças da vida. Para o filósofo não há separação entre a memória social e a individual, a lembrança, para ele, surge das vivências em grupo. Se, no princípio, Nietzsche afirma, o animal-homem era um bicho instintivo e esquecido, a memória surge como adaptação, necessidade de sobrevivência. Diante de muito sangue e tortura. Para gerar memória, a barbárie entra em cena e mostra a que veio. A memória surge, para o filósofo, como um mecanismo decorrente de sofrimentos e conflitos.

Como fazer no bicho-homem uma memória? Como gravar algo indelével nessa inteligência obtusa voltada para o instante, meio obtusa meio leviana, nessa encarnação do esquecimento? [...] talvez nada exista de mais terrível e inquietante na pré-história do homem do que a sua *mmemotécnica*. Grava-se algo a fogo, para que fique na memória: apenas o que não cessa de *causar dor* fica na memória [...] jamais deixou de haver sangue, martírio e sacrifício, quando o homem sentiu a necessidade de criar em si uma memória. (NIETZSCHE *apud* BARRENECHEA, ANO, p.64)

Importante destacar, nesta direção de pensamento, que a capacidade de lembrar está também associada às noções de culpa e castigo, sentimentos mundanos que podem exercer controle nas relações de poder. A noção de culpa e castigo surge na memória diante de grandes ameaças para a vida do grupo. “A tarefa mais imediata de tornar o homem até certo ponto necessário, uniforme, igual entre iguais, constante e, portanto, confiável [...] com a ajuda da moralidade do costume e da camisa-de-força social, o homem foi realmente tornado confiável” (NIETZSCHE *apud* BARRENECHEA p.62). O controle da memória potencializa outros mecanismos emocionais, psíquicos, como é o caso do ressentimento, formando uma teia capciosa. Aquele que tem mágoa nunca esquece, isto é, a memória adere a uma dor que nunca cessa. Seria essa nova noção de homem, desenvolvida por Nietzsche, próxima ao que Sigmund Freud denomina de retorno do reprimido?

Freud sempre, nos estudos sobre a psicanálise, insistiu sobre o caráter indestrutível do inconsciente. Com isso, elementos reprimidos tendem a reaparecer de maneira deformada sob a forma de compromisso. No que se refere à obra escultórica *Memória Roubada I*, a pergunta que se realiza é “como” se manifestam os mecanismos da memória – o efeito arrebatador que a figura provoca no visitante. Primeiro todos compactam do mesmo

instante, obra e espectador são atingidos de imediato de um ato teatral, no instante – pressupõe-se que algo aconteça antes e depois do ato –, Pacheco busca para o seu campo de forças um ato dramático por excelência. Segundo, os seis rostos da obra (mais o espectador) que se dirigem ao coração sete vezes atingido, estão em um universo em que a memória se intitula de natureza roubada, há um vazio que invade a vivência da dor.

Para Lehmann,

Não é nenhum acaso que o teatro funciona como espaço de memória não só genericamente, mas sempre teve a ver com o passado e com as histórias dele provenientes de culpa e culpabilidade, histórias trágicas, cômicas grotescas, tristes ou amargas; a culpa é a dimensão dramática por excelência. (LEHMANN, 2007, p.321)

Pacheco anuncia a tragédia pela via da teatralidade encontrada nas figuras e na composição da obra. Porém, a cena não se fecha. As entidades da memória de natureza roubada não surgem do nada. Ao contrário, a vivência é de abertura para sua pré-história, para a história das culpas e, também, da arte e seus caminhos neste debate da memória. A culpa trágica amplia sua leitura e intervém no coração da história e decide por viver o momento da dor em uma verdade profunda e teatral. Com isso, os grandes temas perdem a força e o que fica na relação com o espectador é uma busca íntima, nos rompantes do inconsciente, uma busca que inclui a dimensão da lembrança diante da dor fina e aguda.

Em Henri Bergson, a discussão privilegia outra esfera da memória: sua capacidade criadora diante da possibilidade do sonhar. Segundo estudos do filósofo francês Paul Ricouer, a metafísica do texto *Matéria e Memória*, de Henri Bergson, recompõe, de maneira sistemática, a relação entre a ação, cujo centro é o cérebro, e a representação pura “que basta a si mesma em virtude da persistência do direito de lembrança das impressões primordiais” (RICOUER, 2007, p.67). Uma lembrança que ainda não está dada como imagem. Desta maneira, Bergson apresenta duas memórias: a lembrança pura e a lembrança-imagem.

Para evocar o passado sob forma de imagens, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso atribuir valor ao inútil, é preciso poder sonhar. Talvez o homem seja o único ser capaz de um esforço desse tipo. Ademais, o passado, ao qual assim remontamos, é lábil, sempre a ponto de nos escapar, como se aquela memória regressiva fosse contrariada pela outra memória, mais natural, cujo movimento para a frente nos leva a agir e a viver. (BERGSON *apud* RICOUER, 2007, p. 67)

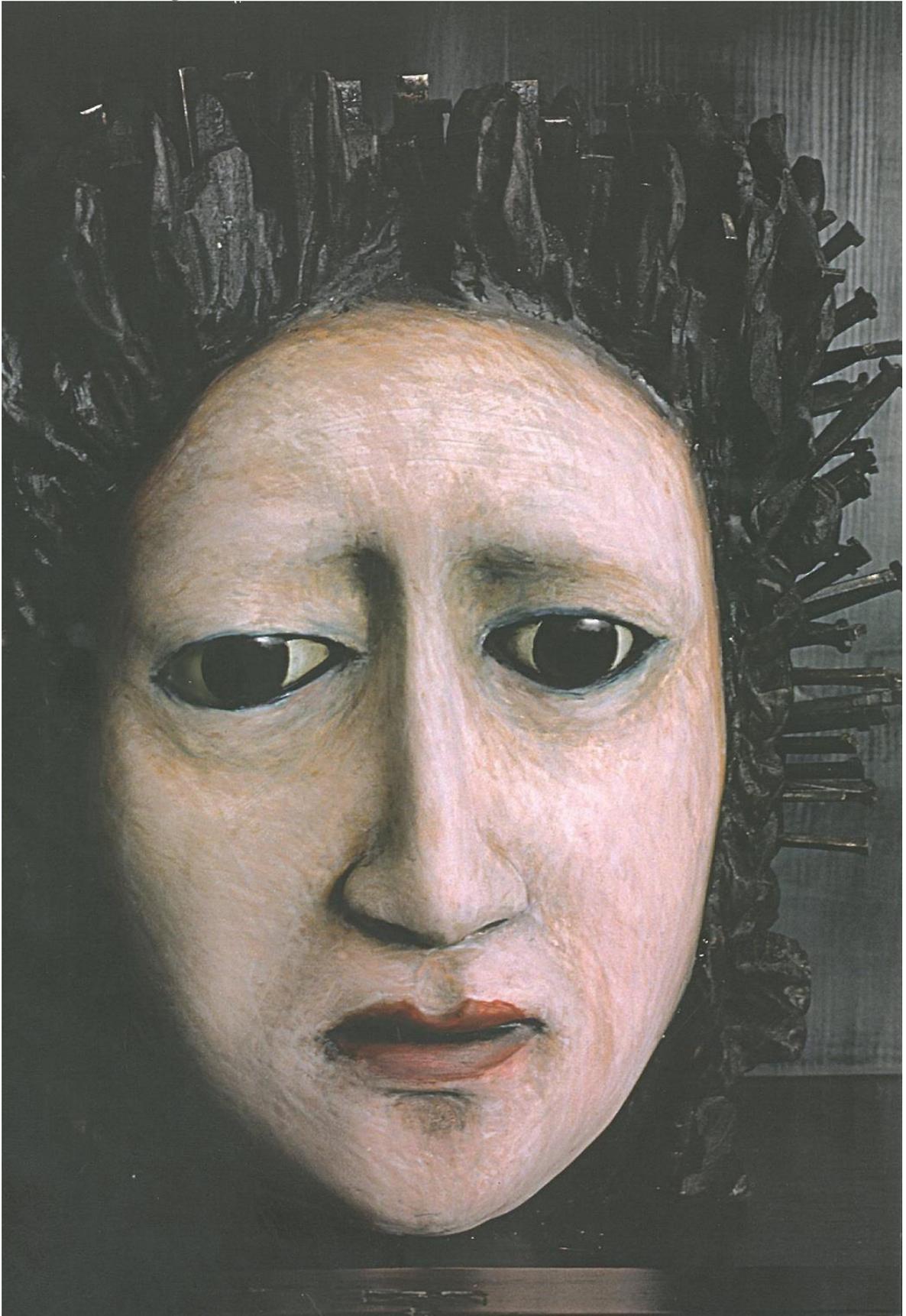
A lembrança-imagem é uma forma intermediária, em que, no ato do reconhecimento, opera a fusão das duas memórias, marcada pelo sentimento. E, do conjunto

de imagens, nosso corpo ocupa um lugar particular, uma vez que, para Henri Bergson, as imagens são partes virtuais do universo material. Pacheco realiza, no acontecimento que abarca o descobrimento das Américas, na escultura *Memoria Roubada I* seu caráter trágico realizando entrelaçamento das instâncias nos planos das imagens. O coração que evoca os sentimentos do mundo, atingido sete vezes, impacta o olhar de seis rostos que se dirigem e, em um ímpeto, quase se lançam para o chão. É na disposição do conjunto escultórico que o movimento atinge a imagem, a imagem e seu caráter flutuante, performático. A noção que se instaura é a de retaliação, algo que ressurge. A experiência embalada no universo imaginário.

Quando olho a escultura sei que aqueles rostos estão lembrando-se de algo, reconheço o estado do lembrar, porém, um sentimento de desaparecimento surge neste ato. Deparo com fissuras, ou seja, o que é familiar escapa. Pacheco instaura algo da ordem do novo dentro de um arsenal emocional repleto de culpa, medo e sofrimento. É notório que não há um vazio se tratarmos da memória. Henri Bergson, para além de Nietzsche, afirma que não esquecemos nada. O passado permanece inteiramente na memória. Na realidade, o que afirmava como espaço vazio, não passa de uma região pouco definida, da qual nosso pensamento não alcança. Percebe-se que a indefinição permanece, o que surge na permanência do olhar é uma ideia de busca por algo novo, uma imagem que o discurso não alcança.

Temos o ato, a ação de lembrar como presença brutal e neste ato, há uma experiência que aponta para a ausência. O conjunto escultórico convida cada espectador a aprofundar, compartilhar a fissura e encontrar novos modos de estar diante do acontecimento. A experiência, assim, se mostra incompleta solicitando o outro, visitante e obra e, neste campo dos acontecimentos, as articulações no tempo e no espaço revelam camadas, tessituras e sobreposições que constituem o universo da escultura *Memória Roubada I*.

**Figura 9:** Detalhe de *Memória Roubada I* (2001), de Ana Maria Pacheco



Fonte: SZIRTES, 2004, p.205

O discurso desenvolvido nos subtextos da memória roubada desta obra escultórica, arrebatadora é um discurso de perda diante do processo da lembrança? Basta olhar para entender que as cabeças instauram um “lugar” de memória. Então, a pergunta que segue é: Para que lugar a memória de natureza roubada da escultura *Memória Roubada I* nos leva? Para Pierre Nora, os lugares de memória existem porque perdemos os meios de memória, um mecanismo de compensar o que foi destruído. Um discurso interligado às relações de descontinuidade, fragmentação da experiência. O tempo contemporâneo se mostra cada vez mais turbulento e fugaz, são *Tempos Agonísticos*, como escreve Peter Pal Pelbart:

O regime temporal que preside nosso cotidiano sofreu uma mutação tão desorientadora nas últimas décadas que alterou inteiramente nossa relação com o passado, nossa ideia de futuro, nossa experiência de presente, nossa fantasia de eternidade. A espessura do próprio tempo se evapora a olhos vistos, e nem parecemos habitá-lo, como mostrou Paul Virilo, e sim a viver a velocidade instantânea, ou a fosforescência das imagens, ou os itas de informação. Cada vez mais se impõe a evidência de que o tempo sucessivo, direcionado, encadeado, parece ter definitivamente entrado em colapso para achatar-se em uma instantaneidade hipnótica e esvaziada... Já não navegamos num rio do tempo, que vai de uma origem a um fim, mas fluímos num redemoinho turbulento, indeterminado, caótico. (PELBART *apud* CANTON, 2013, p.19)

Esse é o jogo de poder entre as memórias encontradas no nome composto que intitula a série de pinturas e as duas esculturas – *memória que rouba da memória* –, um redemoinho indeterminado e turbulento. Porém, a cena, que almeja a continuidade e não consegue, mesmo que carregue a traição maior, a traição de um coração atravessado seis vezes, ainda existe na duração da encenação. Por outro lado, o armário com portas abertas alojando seis cabeças que olham em direção ao coração é uma cena em ato e, a situação dada não revela nada além deste único ato. O que imprime uma ideia de bloqueio, de falha durante os processos de significação. O coração atingido sete vezes. Há muito o sete é considerado um número sagrado. A dor é direta, a vivência não passa pela racionalidade, ela desliza em terrenos sombrios onde o medo e o horror ao desconhecido são potências para ativar o imaginário. O que surge é a menção desejante.

A instalação- escultórica *Memória Roubada I* instala-se em cada lugar ocupado, em cada exposição realizada. Há um acordo entre o desejo, os espaços “ocupados” e os tempos revisitados. O discurso do que foi roubado exalta nesta obra que a presença de algo que se pretendia roubado, em um jogo de poder, ainda permanece de forma monumental e arrebatadora. Nada se mostra passivo, na expressão das cabeças há um movimento que se lança para fora e outro para dentro, para o interior, o subjetivo. Os olhos expressivos e delineados de preto se dirigem ao coração atingido que se encontra no chão e, à medida que

observamos com mais insistência o embalo do olhar imagens-lembrança leva o espectador para um aprofundamento de suas perdas.

As bocas e os dentes afiados em estado de alerta em atividade também acompanham esse estado particular de cada cabeça. Neste espaço performático e teatral, o espectador pode escolher o roteiro. Cada espectador é possuidor da liberdade de co-criação, apesar de prisioneiro do armário que vem do tempo de um Brasil colonial, assim como as seis cabeças. Interessante notar que a noção de liberdade está atrelada a um exercício de poder. Basta olhar, nada é tão afiado quanto o olhar. É isso que o olho de rezina fincado à madeira nos diz: o afeto transborda no olhar, ele liquefaz a lembrança. Assim, a arte opera seu fluxo na esfera do fragmento, na linha do corte. O olhar desarma o visitante que, estranhamente, se faz roteiro deste teatro. Um ritual de sacrifício. Ao certo não sabemos se é a imagem que devora o pensamento ou o pensamento que se faz imagem. Quem devora quem? As cabeças em estado presente de lembrança e a vivência da dor que perfura, atravessa o coração: todos, em performance, em mim, almejam em estado de angústia e tensão o último ato.

*O que você quer?  
O que você quer?  
O que você quer?  
Volte aqui  
Volte aqui  
Volte aqui  
Deixe-me te olhar  
Deixe-me te olhar  
Que formato você adquiriu desta vez?  
Quem é você?  
Quem é você?  
Quem é você?  
Quem é você?  
(Samuel Beckett)*

## ENTRE O VER E O DIZER

Não determinei uma ordem para vivenciar o ato de ver com a obra de Ana Maria Pacheco, mais especificamente, a escultura *Memória Roubada I* porque não busco o entendimento a partir do ponto de partida. As ideias neste campo não sobrevivem a dissecações, elas são trançadas e emergem nos pontos de atração, “*O que você quer?*” Nesta perspectiva, a pesquisa não tem como objetivo maior descrever o que vejo, ordenar, analisar e discutir o que noto, mas transpor a *ação* existente do ver por meio de movimentos de idas e vindas, com a obra potencializando provocações na experiência e permitindo a inserção de uma cocriadora que ora se transforma em visitante, ora em cúmplice. No trabalho de transposição, o ponto de partida transforma-se em pontos de vista, “*Que formato você adquiriu desta vez?*”.

Durante o ato de ver, procuro, e o movimento de busca revela que ele existe mesmo antes, no durante e depois do próprio ato. Reverbera dentro e fora das vivências em vários movimentos e direções. Está contido em uma corporeidade que trança, almeja as margens. Ele tem características plásticas – é permeável – e a porosidade deste ato vela e revela o bordado existente entre a visão e os demais sentidos em cena. Portanto, à medida que o mundo é dado à percepção, o corpo e sua capacidade sensitiva provocam e são provocados. A apreensão é como uma gangorra que modifica o outro à minha frente de acordo com o impulso dado e posição em que me encontro na brincadeira. Perceber incita constantes movimentos de construção e desconstrução. “*Volte aqui*”

A criança, quando constrói seus castelos de areia, descobre a rebentação das ondas. Ela brinca com o fugaz em face ao desmoronamento e a escolha de recomeço e, na brincadeira, investiga o sentimento das coisas no mundo. Desta forma, a percepção é também estado psíquico. Gombrich defende que a impressão visual e as sensações se interpenetram, tornando-se difícil separar o que se percebe do que se infere. Este seria o “papel do espectador” (apud LOPES, 2010, p. 254), que faz a imagem existir.

Para Barthes, a impressão ofuscante, o ofuscar, “é no fundo impedir de ver, de dizer” (BARTHES, 1990b, p.13). A impressão é o orifício primeiro em que ver é recortar o real, é uma desconstrução que visa captar as coisas do mundo, apreender a realidade e entender que sempre algo fica de fora, mas não é um enquadramento. No entanto, o real não é a realidade. Para Lacan (apud SANTAELLA, 2010), “o real é o impossível, impossível de ser

simbolizado, sendo impermeável ao sujeito do desejo para o qual a realidade é inteiramente fantasmática” (p. 191). Quem procura almeja, deseja. O que significa desejar? Desejo é inconsciente. Está ligado, como afirma Sigmund Freud, a sinais indestrutíveis. Antes de Freud, a noção de inconsciente não estava relacionada a um sistema psíquico dotado de atividade própria, mas, sim, simplesmente, ao não consciente.

Ver não é, fundamentalmente, uma relação com um objeto real – independente do indivíduo –, mas com a fantasia – dependente dele. Ver se mistura ao dizer, configura-se também como vozes, remetendo a uma interpretação, uma leitura possível do impossível, uma desconstrução iminente, um desempenho cognitivo, a produção de um discurso.

Ninguém lê o que está escrito. A diferença está em que alguns sabem disso. Freud, sobre todos, o sabia. Tanto que, partindo do texto manifesto – do sonho, do sintoma, do ato falho –, foi procurar um outro texto escrito pelo inconsciente e regido pelo processo primário cujas leis são irredutíveis às do processo secundário. (ROZA, 1988, p.169)

É nesta perspectiva que construo o ver na qualidade de pontos de vista formados por uma vivência perambulante em direção ao real transfigurado nesta obra impactante intitulada pela artista de escultura-instalação *Memória Roubada I*. Experiência que me leva a lugares da forja também, justamente porque aloja e desaloja o mundo nos modos visível e invisível e seus intermediários.

Há que se perceber a diferença entre os termos visualização e visualidade: o primeiro preocupa-se com a aprendizagem de conceitos e a desenvoltura de habilidades visuais, enquanto que o outro, visualidade, busca problematizar o visual enquanto percepção natural e fisiológica, articulando-se com práticas visuais no campo da História e da Cultura. Importante, neste aspecto, compreender o objeto como detentor de sua própria historicidade. Quando olhamos – quando nos damos a ver uma obra –, temos que suportar o embate daquilo que também nos olha. Há, neste campo de batalha, uma rendição ao outro desconhecido.

George Didi Hubermann traz reflexões importantes acerca do ver e as modalidades do visível, propondo que ver é sentir que algo nos escapa. Quase compulsivo, o desejo daquele que vê não está ligado à mera decifração da obra, uma contemplação passiva, mas convoca o sujeito a resignificar os espaços e a história, a fazer parte dela e a redimir ao contágio. Por outro lado, há um pensamento articulado, domesticado pelo pensamento que interpreta, analisa e produz sentidos, reflexo de criticidade e distanciamento. “Ora, o objeto, o sujeito e o ato de ver jamais se detêm no que é visível, tal como faria um termo discernível e adequadamente nomeável [...] Todo olho traz consigo sua névoa, além de informações de que

poderia em um certo momento julgar-se detentor”. (HUBBERMAN, 1998, p.76) Dessa forma, para o autor, ver é um ato de abertura, um entre, uma oscilação em que o que vemos, e que também nos olha, faz um chamado para além do conhecido, da apreensão. As formulações desta pesquisa encontram-se neste redemoinho provisório de realidades em suas derivações.

A presença da obra artística como *locus* da experiência humana, incita, ao ocupar determinado tempo e espaço e nesta ocupação há um pedido de espaço e tempo, proposituras complexas que mobilizam questões além dos efeitos alcançados. Um objeto teatralmente agido e coagido. A obra se expõe sem restrições, o desejo é de ser lida e ao mesmo tempo banida. Para Barthes (1984), o interesse por algo está relacionado ao sentimento. Seu desejo de aprofundar em determinadas fotografias aparece não como um tema, mas como uma ferida. Ele afirma que sua atração desde o primeiro olhar está intrinsecamente relacionada ao afeto.

Pois pelo menos dessa atração eu estava certo. Como chamá-la? Fascinação? Não, tal fotografia que destaco e de que gosto não tem nada do ponto brilhante que balança diante dos olhos e que faz a cabeça oscilar; o que ela produz em mim é exatamente o contrário do estupor; antes uma agitação interior, uma festa, um trabalho também, a pressão do indizível que quer se dizer. Então? Interesse? Isso é insuficiente [...] eu gostaria de saber o que, nessa foto, me dá o *estalo*. Assim, parecia-me que a palavra mais adequada para designar (provisoriamente) a atração que sobre mim exercem certas fotos era *aventura* [...] Nesse deserto lúgubre, me surge, de repente, tal foto; ela me anima e eu a animo. Portanto, é assim que devo nomear a atração que a faz existir: uma *animação* [...] eu só me interessava pela fotografia por “sentimento”; eu queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto noto, olho e penso. (BARTHES, 1984, p. 35-36)

Assim, as justaposições das figuras da escultura *Memória Roubada I* manifestam uma notável coerência de conjunto apesar de suas características ambíguas e misteriosas. Há uma instabilidade e um estranhamento na ação do ver. A escultura *Memória Roubada I* não convida apenas a uma leitura, ela chama o espectador para que ele participe, abra a cena com seu imaginário, oferecendo um enredo coletivo e onírico. Aponta caminhos e incita proposituras complexas para quem permanece no embate do ver<sup>10</sup> e do querer ver mais. Instala-se, instaura lugares e recorta o espaço, abriga e desabriga as memórias de quem olha. Impulsos inconscientes me travaram um embate, principalmente, com meus temores infantis. Questões como teatralidade, identidade, poder, religiosidade, história, memória, paisagem, corpo e sexualidade, dançam, juntas, em meu imaginário, na qualidade de construções

---

<sup>10</sup> Nesta propositura, assumo o *ver* na pesquisa como uma ação específica, ato de co-criação. E no ato de cocriadora, deparo com uma dinâmica de impurezas, performática, dotada de múltiplas camadas que interagem e afetam a percepção.

emocionais, que mostram seus efeitos em relação ao concreto da obra. Para mim, a busca do real é acionada pelo imaginário por meio de referências culturais dispostas em uma cenografia dramática.

As voltas são inevitáveis e as coincidências permeiam todas as esquinas. O modo como nossa visão escrutina o quadro visual, perambula o objeto de interesse, a fim de significá-lo ou interpretá-lo, tem caráter peregrino, caminhante. Diante de uma obra artística, o espectador não olha em igualdade de condições para todas as suas partes, mas, sim, para aquelas que lhe significam mais e seguimos, então, às articulações de significados que elas sugerem. O olho segue tanto as indicações imaginárias e simbólicas presentes quanto a estrutura geométrica. O que representa significar mais? O olho cria um desenho, uma espécie de labirinto, um caminho e é este caminho que revela a obra no sujeito e o sujeito na obra.

O trabalho de Ana Maria Pacheco tem esta força das águas, um derrame do imaginário, que provoca certa instabilidade do olhar e dos sentidos. Sua composição artística promove, por meio da teatralidade, que lhe é marca particular, uma aventura em direção ao secreto. Suas obras, principalmente, os grupos escultóricos em madeira, preservam características do primeiro olhar. A cada retorno às imagens de Pacheco, algo seduz. As esculturas apresentam um grau de finalização apurada, o tratamento da madeira é meticuloso, conforme já descrito, são aplicadas várias camadas de gesso. O espectador confronta com a imagem diretamente e aos poucos é atraído e traído por um detalhe, uma gestualidade ou a composição dos elementos, como se fosse o primeiro encontro. Não é pelo rigor técnico e formal, mas porque trata de um universo que tem conexão com um mundo onírico e infantil, com o desejo, e o que há de mais erótico, sensual e secreto da natureza humana, invocando, assim, a experiência perceptiva e sensorial.

Posso afirmar, então, que o retorno é, também, condição psíquica, condição humana. Por mais que o conhecimento esteja sendo produzido, algo de imponderável conduz os veios da satisfação, da realização do desejo, do agir no mundo. Portanto, a composição da leitura existente entre o ver e o dizer, ocorre em movimentos.

O que se encontra dentro do armário – no caso, as cabeças, rostos que expõem particularidades e, ao mesmo tempo, revelam uma composição de grupo na escultura *Memória Roubada I*. Cada cabeça se apresenta nos detalhes da forma, da talha e da finalização. Olhos, bocas e dentes são o universo mais íntimo – corpo estranho – vestígios do secreto da escultura. São testemunhos que reinventam lugares e promovem confrontos entre a memória e a história, uma noção de tempo é ativada. Neste aspecto, a reflexão sobre o tempo está imbricada tanto na textura, volume, cor e o que vem a superfície, como na duração do

olhar das figuras, que provocam, no espectador, memória, pela via da recordação e imaginação. Uma operação que não dissocia os termos, como indaga Paul Ricouer (2007, p.36): “Como podemos, ao perceber uma imagem, lembrar-nos de alguma coisa distinta dela?”.

O movimento seguinte, o segundo, é o do corpo – *locus* da memória –, corpo desaparecido, longe do alcance do olhar: o fantasma ou o fantástico? Para vê-lo é preciso fechar os olhos. Apenas na escuridão, no subterrâneo, o acesso é permitido ao que está inscrito nos novelos que conduzem o imaginário e as memórias. Memória e esquecimento. As cabeças não têm corpo: é necessário buscar o outro, indícios de vitalidade – uma busca que exige um compromisso do espectador com lembranças de corpos e do afeto. Assim, Pacheco reivindica a participação do corpo do espectador para completar a cena – o que completa a experiência é a presença vívida de cada espectador no desejo de querer saber mais. Não há separação de mundos nesta obra da artista goiana – os mundos dos mortos e dos vivos se misturam em um ato que traga para a esfera onírica o homem em plena atividade vital. Memória e esquecimento.

O último movimento trata do que se encontra do lado de fora da instalação: tanto o espectador quanto o coração – fixo à frente do armário, no chão – e o campo de tensão entre as cabeças no armário e o coração. É um jogo inevitável e permanente. O espectador reverencia a cena na tentativa de compreender essa tensão, ele precisa abaixar a cabeça e ver o órgão que está na altura dos pés. O compacto músculo, *locus* de história e imaginário, fora atingido por sete adagas, em um acontecimento anterior à chegada do espectador. Como um confessionário que subverte, a intenção da obra não é guardar, mas expor. O armário – ou confessionário religioso, que, desde a Idade Média, tenta transformar sexualidade em discurso domesticado – está de portas abertas: todos podem presenciar o ato. Há um jogo estético: mesmo que as figuras pareçam familiares, não é possível definir uma identidade. Quem são? Por que olham o coração com olhares que expressam diversas emoções? A identidade foge por não ser possível entender ou completar o ato, que é faltoso, e escapa na justaposição dos elementos, estranhando. O que não é possível fixar é o corpo do movimento, o corpo na sua menção desejante, sensível.

Portanto, os três movimentos, diante do meu olhar, possuem características flutuantes, ou seja, não cumprem uma ordem fixa, atravessam territórios, vão e voltam para o armário – as cabeças que se encontram dentro do armário, o coração situado no chão e o corpo do espectador que se encontra do lado de fora do móvel.

Notamos que, no campo perceptivo, a vivência de que algo imóvel, no caso a

escultura *Memória Roubada I*, se apresenta em fluxo operatório em relação ao espectador. Nota-se na experiência do universo imagético uma constante derivação, produção de movimento. Nesta perspectiva, o jogo perceptivo, obra e apreciador, busca, nesta característica da figura, uma discussão importante no campo da memória e da imagem de corpo presente.

## 2.1 A natureza da obra expressiva

O corpo e suas dobras, a paisagem e seus trançados. Assim se inscreve a dinâmica que abarca as paisagens e compreende a interação entre homem e natureza. Íntima, relacionada ao corpo, sensível e que revela espaços por meio de formas e volumes, distâncias e luminosidade, movimentos e sons, gestualidades e aderência. Corpos que são inscritos na formulação das cidades e na experiência com as paisagens em uma expressa e dinâmica interação entre eles – corpo, cidade e paisagem –, e que definem uma corpografia, partindo da ideia de que a troca fica inscrita, em suas diversas escalas de tempo, na natureza modificada, paisagem significada, provavelmente humanizada, uma corpografia do cotidiano. As paisagens, o corpo e o espaço são inscrições, elementos presentes nos redemoinhos da criação, da trajetória e do processo de produção da obra da artista plástica Ana Maria Pacheco. Nela não há paisagens inocentes porque os olhares são mundanos, pessoais e íntimos.

Se a paisagem é superfície incrustada de signos, lugar para se caminhar e ser caminhado, a pele das sociedades, podemos dizer que o olhar parte da e para a paisagem, determina e é determinado pela mesma. “[...] a paisagem é plurimodal (passiva-ativa-potencial) como é plurimodal o sujeito para o qual a paisagem existe; [...] a paisagem e o sujeito são cointegrados em um conjunto unitário que se autoproduz e se autorreproduz” (BERQUE apud CASTRO, p. 3). O olhar, nesta perspectiva, não é apenas objeto de contemplação: é também agente, assim como a obra quando recorta um determinado espaço que não é dado, ele é ocupado.

### 2.1.1 A obra e a caixa que coleciona cabeças

Ana Maria Pacheco busca, no interior do discurso barroco, o que ainda resiste, incorpora na forma a força imaginária e seus fantasmas, suas ideias e imaginários. Cabeças que retornam ao mundo dos vivos desprovidas de pescoços, olhos brilhantes, sedentos, abertos e vigilantes, olhos de boneca. A obra provoca e desloca a compreensão linear, lógica e ordenada. Ela não interessa pela decifração dos enigmas. Na sedução do primeiro olhar, o espectador é paralisado, acometido por uma sensação de espanto, quase que petrificado como no mito de Medusa. Quanto mais procuramos o acontecimento, a cena e seu enredo na obra, motivada pelo processo de colonização das Américas e orientada pelo poema de José Lobo, mais afundamos em nós mesmos. Uma vivência que parte do e para o corpo desejante, sensível. A realidade da obra escapa a qualquer apreensão definitiva. Aqui surge o imponderável.

Em *Memória Roubada I*, o acontecimento, na escultura, parte do armário, móvel peregrino. Ele encontra-se no entre, desenvolve-se no entreato. Entre os atos. Elo que transita o mundo dos sonhos e o mundo da realidade, da vigília. O claro e o escuro que se interpelam, processam sombreados produzindo memórias e instauram relações entre suas partes. Uma obra que encena a si mesma e personifica formas que projetam no mundo o que há de mais singular e o que há de mais universal, reinventando diálogos entre o público e o privado, o coletivo e o individual, o civilizado e o selvagem em uma ambiência delimitada pela luz e seu duplo, a sombra. Uma inserção que trava no ato de ver a força imaginária do mundo onírico e real.

Nesta perspectiva, o Barroco é presença e experiência na obra. Os contrastes encontrados neste período longo da história do Brasil indicam a presença marcante do visual, da visão e do espetacular e sua apropriação no processo de colonização no que tange aos inúmeros exercícios rumo ao poder. “A Europa entrando no Barroco com suas Igrejas portentosas, abóbadas, colunas, música ressoando nos órgãos; a América selvagem com árvores gigantescas numa catedral de folhagens, cipós e troncos e índios adorando o sol e a lua” (ROMANO, 2000, p. 227). O contato, que parecia improvável entre culturas tão distintas, desemboca em um emaranhado tropical.

O Barroco, então, afirma-se em um teatro da crueldade repleto de sangue, medo, terror, histeria e encantamentos, entre os desejos da carne e os mistérios da alma. Qual é a imagem construída do herói barroco? Um herói despedaçado, corpo em pedaços, esquartejado, morto. Partes espalhadas condicionando lugares, condicionando visão de

mundo. No espaço barroco – século XVII – a paixão toma o lugar da racionalidade, a perspectiva descentraliza-se. O mártir protagonizando o horror, enredos regados de performances, paixões e traição.

O Barroco pretendia agir principalmente pelos sentidos, afetar a imaginação e apelar para a afetividade. Os santuários representavam a construção de um lugar espetacular, o ouro traduzia o poder. As sacristias barrocas no Brasil constituem parte significativa da cultura barroca portuguesa adaptada para as condições religiosas e sociais do Brasil colônia. Portanto, o armário de Ana Maria Pacheco subverte. Ao invés de guardar santos, na obra, coleciona e ao mesmo tempo exhibe cabeças, ou melhor, rostos com personalidades próprias. O íntimo, o secreto é vivificado na sua íntima relação com o coração. Dentro do armário, cabeças desprovidas de corpos, reagindo ao coração fora do armário, fora do quadrado e do círculo – um não-lugar?

Temos, então, duas partes expostas, dois protagonistas: as cabeças, rostos que, apesar de não revelarem uma identidade, parecem familiares, e o coração. Rostos que reagem em cena com o coração e instauram um acontecimento reivindicando a participação de todos. A rebelião é traduzida pelas cabeças que conspiram e criam campos de tensão, potencializando sentimentos e ideias. O recurso é teatral, Pacheco busca o instante da transformação e convida pela participação de todos. O medo maior é que o instante possa desaparecer e não voltar mais, determinar como destino uma última e derradeira transformação e, ao invés de travessias, provocar a morte. A escultura *Memória Roubada I*, nesta articulação, pode ser compreendida como o terceiro termo. Supera o simples contemplar e convida a mergulhar, navegar na superfície e em águas profundas.

O grupo escultórico de 2001 *Memória Roubada I* aponta e interpreta a natureza de e em suas origens, dando, ao mesmo tempo, forma à herança de um Brasil colonial e sua “enorme dívida para com a tradição do barroco popular brasileiro [...] A espacialização dramática e a ambientação das esculturas sob jogos de luz e sombras, cria atmosferas de grande intensidade emocional e afetiva” (SEVCENKO, 2012, p. 75). Suas imagens e sua natureza plástica revelam procedimentos técnicos e artísticos imbricados a um emaranhado cultural que condensa tempos e espaços múltiplos.

Tudo isso é montado, rapidamente, em nossa consciência visual. Há uma experiência imaginária e ela é anterior à compreensão e ordenamento das ideias. O vigor das imagens é aparente e monumental.

[...] é com o procedimento da encarnação, utilizado desde a Contrarreforma para

atribuir maior verossimilhança às imagens religiosas, que Ana Maria transforma suas criaturas e lhes acrescenta um diferencial. A aplicação minuciosa da policromia e dos inúmeros detalhes fornece-lhes uma inquietante aparência, agravada pela inevitável associação que nossa memória vai fazer às imagens de devoção, tão familiares à nossa cultura. (MARTINS, 2012, p. 11)

Assim, *Memória Roubada I* é uma instalação escultórica, como nomina a artista –; sua composição ressignifica e potencializa a capacidade vivificante no campo da visualidade, promovendo um enfeitiçamento que nos conduz aos labirintos da memória e do imaginário coletivo e propõe uma via de mão dupla. O grupo escultórico na sua composição é uma ocupação, uma instalação que intervém no espaço e provoca o ato de querer ver.

**Figura 10:** *Memória Roubada I* (2001), de Ana Maria Pacheco



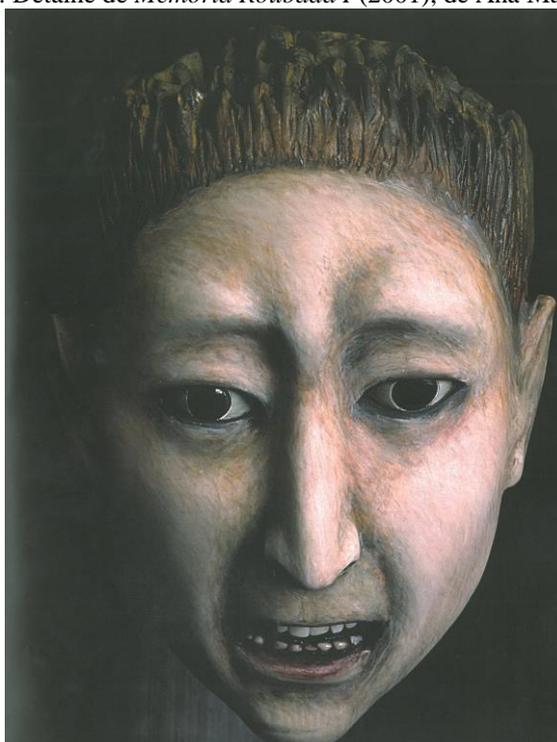
Fonte: <<http://www.insidewiltshire.co.uk/photos-of-salisbury-festival/>>

No panorama das artes, a instalação ocupa um lugar relevante no século XX e início do XXI. O princípio baseia-se num jogo experimental e processual. A obra que se instala, absorve e constrói o espaço à sua volta, ao mesmo tempo, que o desconstrói. A desconstrução e sobreposição de espaços, de conceitos e ideias estão dentro da *praxis* artística da qual a instalação se apropria em uma perspectiva relacional para se afirmar enquanto obra.

Obra que não se fixa, viajante, peregrina de espaços. Assim, configura-se a escultura de Pacheco, uma intervenção no espaço, rediscutindo memórias, lapsos e esquecimentos. Nesta perspectiva, o “papel do espectador” é atuante diante das manifestações formais, imaginárias e simbólicas; exercita, ao mesmo tempo, a dimensão do sensível e sua continuação no real. O sujeito que observa, aproxima-se de tal maneira do objeto, apesar do coração que se encontra entre as cabeças e o visitante, que o contágio é quase inevitável e ambos acabam dentro do objeto observado. A experiência que se instala é ambígua e paradoxal.

Assim, a escultura *Memória Roubada I* compreende um armário rústico, ocupado por seis cabeças de tamanho ampliado (três masculinas e três femininas), distribuídas em três prateleiras (duas cabeças em cima, três no meio e uma embaixo). Sobre a singularidade das cabeças, elas expressivas, incorporaram e extravasam intencionalidades, afetos e emoções, cada uma reagindo de forma muito particular ao que estão vendo. Pelo olhar esta compreensão das singularidades, dos detalhes da expressão fica clara. Os dentes lembram, considerando o formato e tamanho, dentição de leite. Porém, as cores e algumas irregularidades levam à noção de algo mais selvagem, dentes de animais. Eles são dotados de características funcionais. Pacheco lembra que na infância tinha uma boneca com dentes e considera que de certa forma faz uma conexão remota ”Lá com os sentimentos de medo e fascínio.” (BUSH, 2015, p.3)

**Figura 11:** Detalhe de *Memória Roubada I* (2001), de Ana Maria Pacheco



Fonte: SZIRTES, 2004, p.207

Além dos dentes, os cabelos desenvolvidos nas seis cabeças da escultura *Memória Roubada I* são adornos também singulares que promovem moldura significativa e segundo Ana Maria Pacheco a representação do cabelo na trajetória de suas obras tem sido um desafio. Relata que quando começou a esculpir cabelos em suas esculturas decidiu evitar cortá-los em detalhes finos, como no início do século XVIII optando por cortes mais brutos. Ao queimar a madeira encontrou um novo ponto de partida, quebrou a rigidez dos cortes e integrou mais o cabelo com o resto da figura. Para Pacheco suas figuras apesar de não serem naturalistas precisam ser convincentes neste “outro mundo”. (BUSH, 2015, p.3)

O armário – o móvel em si – lembra mobília de um Brasil colonial<sup>11</sup> e evoca, para a cena contemporânea, uma relação histórica, que dialoga com elementos da vida doméstica e religiosa, do aberto e fechado, claro e escuro, segredos e desejos. Apesar de ter sido comprado pela artista, Pacheco interfere no móvel, transformando o que se encontrava pronto em cenografia na obra. Ele de imediato me levou aos armários dos contos da poetisa Cora Coralina, *armários de guardar os santos, armários que escondiam os bolos das crianças*, quitandas retidas para servir primeiro às visitas. Um confessionário inquieto nas suas proposituras repletas de teatralidade, que expõe, mostra o corpo, inscreve-o para o espectador pelo viés da falta. Uma produção de significantes em que o ver leva ao dizer nas inúmeras relações entre tempo, espaço e memória.

Apenas cabeças, rostos em estado de tensão. Onde se encontra o corpo?<sup>12</sup> Os rostos são familiares e causam estranhamento. Reconhecemos aquelas figuras, olhamos porque queremos saber de onde as conhecemos como alguém familiar que nos fugiu da memória, mas não por completo. A artista reconcilia, por meio das seis cabeças, dispostas e expostas dentro do armário, o que encarna e o que desencarna, reconcilia o que foi esquecido com o que permanece, resiste. Estando suas duas portas abertas, o espectador se depara com o poema de José Lobo escrito nelas: *Chumbo nos ouvidos, mãos arrancadas, olhos vazados*,

---

<sup>11</sup> O século XVIII brasileiro representou um período de importante produção artesanal de mobília e certas peças faziam parte da compreensão da cultura brasileira. “De todas as formas de mobiliário que os portugueses trouxeram para sua primitiva colônia no Brasil, nenhuma foi tão original em concepção, mais perfeita em execução ou variada em interpretação do que o armário ou o guarda roupa de sacristia” (SMITH *apud* BRANDÃO, 2010, p. 46).

<sup>12</sup> O motivo da decapitação é tema recorrente na obra de Ana Maria Pacheco. Em 1983, a artista realizou o estudo *Caixa das Cabeças*, um trabalho preparatório para uma de suas obras escultóricas mais impressionantes, *O Banquete* (1985). *Lampião, Antônio Conselheiro, Zumbi e Tiradentes* é uma série da artista, denominada *Bandidos* (2000), em que cabeças foram obviamente mutiladas. Nesta série de monotípias, sabemos quem são os bandidos e como morreram. Rebeldes que, como castigo, tiveram suas cabeças a prêmio. Rebeldes que as versões de cordel encantam. Pacheco amplia os campos da história oficial na temática que abarca os exercícios de poder.

*sexos castrados*. Atenho-me aos “olhos vazados”, que me remetem aos olhares vazados dos Profetas de Aleijadinho dirigindo-se ao céu. Dobradiças e fechaduras douradas completam o móvel.

Importante considerar que a obra não se restringe ao armário e sua coleção de cabeças. Ela estende-se à frente. No chão, o espectador depara-se com um coração (consideravelmente maior que um coração humano real) atingido por sete adagas reluzentes cor de ouro. O coração faz parte do teatro da artista Pacheco. As cabeças estão em diálogo direto com ele. É para ele que elas reagem. É para ele que elas estão voltadas, olhando para baixo. Em sua interpretação, Szirtes (2004) aponta que o coração tem proveniência óbvia da iconografia católica, representando as sete dores de Maria. Segundo o autor, “a imagem do órgão perfurado por sete espadas [...] foi primeiro cultivado na Espanha do século XVII, como parte da incursão do emocionalismo direto que se associa ao Barroco” (SZIRTES, 2004, p. 204).

A obra adquire força, principalmente, nas proposituras ligadas ao dramático. Para Sevcenko (2012), a obra de Pacheco apresenta “ressonâncias teatrais e sutis referências operísticas” (p. 75), proposta desenvolvida e que tem influência importante no processo de significação. O jogo construído entre as figuras da instalação escultórica permite ao espectador realizar múltiplas leituras no ato de ver e a cena – entendida como acontecimento espetacular – na sua concretude. Imóvel, eterniza-se em um contínuo infinito.

**Figura 12:** *Memória Roubada I* (2001), de Ana Maria Pacheco



Fonte: <<http://www.insidewiltshire.co.uk/photos-of-salisbury-festival/>>

A proposta do teatro de Pacheco é pautada na ambiguidade. O armário e as cabeças reagem “emocionalmente” em direção ao coração e o coração é mediador, permanência, uma memória irrepresentável. O órgão atingido não pertence à coleção do armário, ele encontra-se na terra. O diálogo com este lugar é o da dor, do desamparo, da falta

como condição.

A composição da cena, apesar de mostrar certa coerência no conjunto, institui o lugar da falta, do secreto. Lehmann (2007) aponta que o olhar interessado do espectador para algo está relacionado com o que ele espera e, nesse exercício, o esperado é que um dia ele enxergue o outro. Mas esse olhar não apreende sempre espaços irreais; seu trajeto circula sobre si mesmo, aponta para dentro, para o esclarecimento e a visibilidade da forma que, no entanto, permanece um enigma. “Por isso, tal olhar é acompanhado pelo sentimento da falta, não da satisfação” (LEHMANN, 2007, p. 400).

O palco construído por Ana Maria Pacheco nesta escultura compreende questões acerca da natureza da imagem, da visão. A artista anuncia seu objeto artístico subvertendo sua função de móvel que guarda santos, porém, mantém a força em direção ao desconhecido. O armário propõe uma arquitetura, uma verticalidade. O corpo alojado neste edifício é um corpo mutilado. O espanto diante da possibilidade do desaparecimento. A relação é imediata com a memória roubada. Pacheco leva o espectador ao labirinto, aos veios da escultura nos seus mais íntimos segredos. Na ausência, a obra aponta um *locus*, um lugar da construção da memória, ela se encontra no corpo desejanste. Assim, a imagem não se relaciona apenas com o objeto que se apresenta, ela também está relacionada com o objeto e seu desaparecimento.

Para Sevcenko (2012), a escultura existe para instaurar lugares e subverter modos de perceber o mundo.

Nesse sentido sua obra evoca sempre lugares, situações e figuras liminares, pontos de inflexão onde valores e convicções opostos se chocam, nichos numinosos onde sentidos e hierarquias se confundem e se invertem, espaços indefinidos e tempos imemoriais nos quais as fronteiras se dissolvem, a história e o mito se denunciam e entram em colapso. A operação estética é sempre subversiva, não pelo mero gosto do jogo desconcertante dos sentidos, mas pelo imperativo ético de invocar a justiça onde ela não há, pelo anseio de ouvir os ecos do que foi silenciado e reatar os nós da memória onde eles foram rompidos. (SEVCENKO, 2012, p. 69)

A finalização meticulosa encontrada no processo de criação da artista vislumbra os labirintos e as dobras. A derivação deste processo é reatar com o que há de mais íntimo nesta relação do ver, o toque, o ver tocado e desejanste que aponta a insuficiência da linguagem escrita em busca de significados nas dobras da matéria. O corpo que dobra sobre si em busca do ser no mundo. É inevitável não desviar o olhar, porém, por mais inquietante e aterrorizador que seja, é preciso ver. A obra é frontal, nada camufla, nada esconde. Neste aspecto, pode ser associado à paisagem do cerrado, nicho que faz parte da origem da artista. Ela existe aberta, revelada por rostos que pertencem ao teatro do mundo. Nesta coleção

peregrina, evidencia-se a fúria, o grito, a resignação e o distanciamento.

A leitura da proposta da escultura *Memória Roubada I* não é simples, Pacheco deixa vestígios e estes estão nas figuras, nas imagens construídas a partir dos troncos. Os pontos de partida são as árvores, a madeira, sua porosidade e materialidade e o de chegada, os entalhes e detalhes, as dobras. Uma viagem entre a Europa com bosques e jardins domesticados em diálogo com a exuberância e incerteza da paisagem brasileira – seja pela desordem de suas matas ou pelo Brasil visto do seu interior, do coração mediador. Ralo e aberto, o cerrado é dotado de improvisos. O horizonte se instala na escassez, a lógica é invertida, a raiz busca profundidade, porém, o que aparece são árvores baixas, de pequena estatura, um solilóquio de troncos contorcionistas, verdadeiras personagens da natureza que existem em uma desordem natural e performática. O cerrado é teatral. Quando a seca se prolonga, a estação é a da morte e, nesta condição limítrofe, curiosamente, o cerrado improvisa, lança no mundo uma flor espontânea, atrevimento praticado na memória dos ciclos da natureza, vida e morte.

A obra plástica, *Memória Roubada I*, é o atrevimento do feminino, da mulher, da artista nos campos da memória e da história propondo lugares e espaços de intervenção, anúncio e revelação. Em cada árvore estão depositados séculos de memória. Como aponta a própria artista: “Posso assegurar que minha linguagem é produto de minha origem, minha raiz cultural, e isso acaba determinando minha identidade” (SZIRTES, 2004, p. 14). A cidade de Goiânia e seus arredores, no coração do Brasil, pulsam na obra de Pacheco e são referenciais importantes para a compreensão e contextualização da obra.

Memória Roubada, de Ana Maria Pacheco, é uma obra comprometida com a herança cultural desse - ciclo do ouro - do século XVIII. O comprometimento vai além de uma opção, sendo melhor entendido como o destino de quem nasceu em Goiânia, tendo de se haver com a herança provinda de Minas Gerais, onde começa a história do Brasil mediterrâneo, história que alcança Goiás e se derrama para um interior ainda mais remoto, Mato Grosso. Esses três estados: Minas, Goiás e Mato Grosso estão comprometidos com o catolicismo da contrarreforma e o ouro do Brasil colonial. Deste amálgama de fé e poder, de aventura e riqueza, de vida urbana cercada por poderosas estruturas de estabelecimentos rurais autárquicos poder-se-ia esperar o surgimento de uma síntese criativa, calcada em manifestações locais mais autênticas. (LOBO, 2002, p. 23)

Para Sevckenko (2012), a escultura de Pacheco desenvolve artifícios para elaborar uma semântica ambígua. A elaboração destes artifícios “consiste na maestria mediante a qual ela joga com os recursos estilísticos e as matrizes iconográficas tanto da arte rústica, quanto das linguagens cultas” (p. 73). Diante destas articulações entre o selvagem e civilizado, lendas e fábulas, histórias do continente africano e europeu, é que o espectador, quando menos

espera, já está como participante. Ele é tragado para um universo muito singular. Como em um balanço lançado com o impulso dos pés, as figuras, na sua imobilidade eterna, eriçam significantes em um campo repleto de deslumbramento e medo, a presença da vida e da morte em um fluxo interminável de volumes, sombras, orifícios e artifícios instaurando espaços imaginários.

Ao invés de santos cabeças, quase bonecos que nos olha, brinquedo que faz alusão à infância de Pacheco nos seus aspectos lúdicos e que estabelece um jogo que transita entre a ternura e o medo, o desejo e o ofuscamento. Aqui, na escultura *Memória Roubada I* a boneca transforma-se, humaniza. Os olhos são vigilantes, porém, de uma dor profunda e presos ao que se vê. Por que um objeto inanimado, que não se movimenta, provoca espanto, sentimentos e leituras tão inquietantes? A aproximação de Pacheco nesta obra é de lembranças de uma infância de enredo barroco.

Não é casual essa sintonia com a estética barroca. O barroco foi um esforço para reconectar a arte culta com a popular, em meio aos ardores da Contrarreforma Católica, para efeitos de catequese e conquista de novas almas. Ana Maria retoma essa que é a grande tradição da arte popular da América Latina e do Brasil, mas lhe retira o caráter pedagógico, subvertendo sua inspiração eminentemente confessional, na mesma medida em que exacerba seus potenciais alegóricos. (SEVCENKO, 2012, p. 75)

Com a precisão dos talhos de formão, goivas e inúmeras ferramentas, as formas vão se revelando e as figuras vão tomando vida. Pacheco serra com finalidades específicas, busca como uma artesã ampliar o conhecimento a respeito da linguagem da madeira. Uma aventura que explora a densidade da madeira em busca das marcas do singular corpo, em busca da natureza do corpo humano e tudo aquilo que incorpora nas cabeças – seus segredos reafirmados por novas proporções e formas.

O corpo é uma superfície que dobra sobre si e revela espaços líquidos, carne perecível e espaços imaginários. As dobras apontam para o infinitamente redobrado e remontam em cada ato, seja ele brutal ou delicado, às singularidades dos acontecimentos. O corpo é a margem das memórias de Pacheco, portanto, *habitat* dos esquecimentos. A cada nova dobradura e bifurcação, o corpo anuncia uma lembrança e um esquecimento, lembrar nesta perspectiva de trabalho é também esquecer. Novos modos de existir entre as superfícies, os volumes e orifícios. O desejo neste ofício se realiza no traço e resíduo.

*A perda é um fantasma que aterroriza o que detém na sua contemplação  
(Shettini)*

## O TEMPO QUE SE PERDE DE VISTA

Em sua feitura, a composição entre as partes da escultura emana forma, camadas e volumes, sobreposições de tempos que ora parecem duplicados ora desconfigurados. Falar de tempo na obra de Ana Maria Pacheco é aprofundar-se na complexidade existente na composição e em sua relação além das partes – a da memória e seus mecanismos – que se imbricam ao campo psíquico e sensível da experiência. Mais voltado a um processo de montagem do que de a uma possível unidade e organização, o conjunto escultórico *Memória Roubada I* pode ser identificado pelo espectador como uma cena que subentende um roteiro, uma narrativa.

Reconhecemos os elementos (armário, prateleiras, cabeças e coração perfurado), porém as figuras, em sua presença impactante e expressiva, são dotadas de encantamentos, mescladas a intenções. Elas se apresentam muito próximas, quase um *close*. Como se uma lente de aumento estivesse atuando a todo o momento. Ampliadas, as cabeças reivindicam algo com certa urgência. Ele, o espectador, é, então, levado para outro tempo, para um mundo estranho, superlativo, repleto de cortes, edições, condensações, distorções e alterações. Um mundo onde o tempo se perde de vista. O tempo que se pretende é outro: um tempo alterado como o dos sonhos, porém, de olhos bem abertos.

Para o historiador Nicolau Sevcenko (2012), a trajetória de Ana Maria Pacheco “refez o processo de colonização ao inverso e pelo seu avesso” (p. 69). Assim, há um campo de tensão entre a história e o mito, eles se denunciam em uma operação estética subversiva em que os sentidos invocam as ressonâncias das memórias roubadas, isto é, um objeto que adquire força no efeito da forma e evoca vivências no espectador. Uma plasticidade que pretende ocupar o mundo do seu tempo em outro tempo, uma intervenção em busca de um tempo próprio. Pode-se verificar que a noção de tempo na obra não se comporta como uma moldura fechada, a dimensão apreendida é a do tempo partilhado que se encontra na duração, permanência e suas derivações. O tempo para além da consciência, o tempo exigido nas artimanhas do inconsciente.

A noção de inconsciente desenvolvida por Freud, manifestada por sonhos, atos falhos, sintomas, emerge nas brechas, nas lacunas do consciente. Dessa forma, a escultura *Memória Roubada I* encontra-se além do discurso de perda, ultrapassa pela via da intervenção, subverte o não-lugar e transforma o vazio em testemunho e ocupação.

A fim de dialogar sobre tempo e memória, busco o pensamento da filosofia clássica, observando que, para Platão, a leitura filosófica sobre o destino do homem alinha memória à libertação da alma. A psicanalista Jô Gondar enfatiza que a memória, na concepção de Platão, não passa pelo individual e tampouco pelo social (GONDAR, 2005, p.19). Ela não tem a função de refletir um pensamento sobre o tempo: encontra-se fora dele. A função maior da memória no pensamento de Platão é a de elaborar a união da alma com o divino – divino da Grécia antiga, Paideia. Nesta perspectiva, o que se anseia é a eternidade. A verdade, nesta visão de mundo, não se encontra diante de uma memória suscetível a dinâmicas e processos. Na noção platônica, a busca se dirige ao imutável, que sustenta e conduz as verdades. A problematização do tempo na história do pensamento clássico consiste em extrair o que nele permanece de forma estável e imutável e não aquilo que transforma. A verdade reside na recusa do tempo. A memória, para Platão, não visa elaborar uma história individual, mas realiza a união da alma com o divino.

Aristóteles (385-322 a.C.) analisa de forma mais específica a questão do tempo. Ele avança, estabelece uma associação entre o tempo e o movimento – seja este um movimento interno ou externo. Puente (2010), filósofo contemporâneo, afirma que o tempo é um dos enigmas mais instigantes da história da filosofia. Nos estudos dirigidos a Aristóteles, observa que a percepção do tempo está intimamente ligada à percepção do movimento.

Logo, consoante a célebre definição Aristotélica, o tempo seria, na verdade, um número (que os matemáticos e filósofos gregos definiam como uma pluralidade determinada). Mas que tipo de número? Naturalmente, aquilo que numeramos ao contar o tempo são o limite anterior e o posterior de dado intervalo de tempo. (PUENTE, 2010, p.25)

A proposta de Aristóteles, voltada para o anterior e o posterior, está associada ao agora e ao corpo em movimento. Assim, ao enumerar uma série cinética – um deslocamento, um crescimento, uma alteração –, obtemos uma quantidade determinada de tempo. Por isso, “tempo”, para Aristóteles, é universal e diferente do movimento, já que este depende de entes móveis. O acordo aqui é que os seres humanos têm percepção do tempo. O que interessa, neste aspecto, é o fato de a memória existir com o tempo. Há uma sobreposição entre análise do tempo e da memória e uma relação decisiva entre memória e imaginação. Para Paul Ricoeur, o “vínculo é assegurado pela pertinência à mesma parte da alma, a alma sensível, segundo um modo de divisão já praticado por Platão” (RICOEUR, 2007, p.35). A dificuldade, para ele, encontra-se na velha aporia do modo de presença do ausente. Aristóteles associa corpo à alma e elabora uma rápida tipologia dos efeitos variados das impressões. “Como

podemos, ao perceber uma imagem, lembrar-nos de alguma coisa distinta dela?” (RICOUER, 2007, p. 36).

Santo Agostinho (354-430), outro pensador importante para a construção do pensamento ocidental. Uma diferença fundamental entre ele e Aristóteles é que, para o primeiro, o tempo é pensado a partir da eternidade. Neste aspecto, Platão já definia o tempo como “imagem móvel da eternidade”, assim como os pensadores da Idade Média, que também adotavam essa posição filosófica, estabelecendo vínculo entre o tempo e a transcendência. Para Puente, entretanto, essa definição de Santo Agostinho aponta para questões que merecem atenção:

Como o passado não existe mais, o futuro ainda não chegou a ser e o presente não tem nenhuma extensão que se possa apreender; o que se pode efetivamente medir quando mensuramos o tempo não é, por conseguinte, o próprio tempo, mas tão somente o nosso próprio espírito. (PUENTE, 2010, p.31)

Ou seja, de acordo com o pensamento de Santo Agostinho, o que mensuramos não é o próprio tempo, mas aquilo que apreendemos de alguma coisa. Passado e futuro só podem ser conhecimento se me interesse por algo. Minha atenção por alguma coisa transforma esse algo em objeto da minha memória. Assim, minha atenção presente produz em meu interior a ideia de um fluxo do tempo. Puente, ao estabelecer uma proximidade entre o pensamento de Santo Agostinho e de pensadores do século XX, realiza um paralelo entre ele e Husserl no que se refere à tentativa de compreender o fluxo do tempo, uma vez que, para o segundo, o fluxo do tempo é o próprio fluxo da consciência humana.

Com o advento da modernidade, o sujeito se apresenta protagonista da sua condição carnal e finita. Temporalidade e finitude. A memória é pensada como um conceito dinâmico, relacional, que adquire outras complexidades, abarca o campo psíquico em sua dimensão temporal e individual. Para além do pensamento clássico, filósofos e cientistas encontram novas formas de problematizar o tempo. Esse novo modo de ver e estar no mundo acompanha as novas formas de estar e experimentar a vida. A memória passa a ser pensada, então, como uma construção de tempo, uma tecedora dele. Em que medida o tempo exerce influência na memória?

O tempo não é pensado como uma prefiguração de uma origem ou um fim. A proposta não é buscar autenticidade nos mecanismos advindos da memória, uma memória pura. Ele não é neutro, não se encontra fora dos acontecimentos e tampouco é visto como degradação ou evolução. “Trata-se de um tempo que não é; ele seria, ao contrário, a

permanente alteração do que é, o processo de diferenciação intrínseca de tudo o que existe. Se é preciso lhe dar um nome, podemos chamá-lo de devir” (GONDAR, 2005, p. 20).

Paul Ricouer, em uma análise crítica sobre *La Memoire Colletive* de Halbwachs, ressalta a audaciosa decisão de pensamento do sociólogo que consiste em atribuir memória a uma entidade coletiva. Ricouer chama a atenção para o capítulo dois da obra do sociólogo, intitulado de *Memória Individual e Memória Coletiva*, todo escrito na primeira pessoa do singular. “O texto diz fundamentalmente isto: para se lembrar, precisa-se dos outros” (RICOUER, 2007, p. 130). Segundo o autor, deparamo-nos com a memória dos outros na experiência dos testemunhos, principalmente, pelos caminhos da recordação e do reconhecimento. As lembranças são compartilhadas e criam acesso a acontecimentos reconstruídos para nós por outros. As lembranças da infância ocorrem, lembra ele, em lugares socialmente marcados como casa, jardim, porão. O importante desta reflexão, no que se refere à escultura *Memória Roubada I*, é compreender que a noção de âmbito social deixa de ser uma noção simplesmente objetiva para se tornar uma dimensão inerente ao trabalho de recordação, ativado pelo tempo de agir. Onde se encontra a vivência do tempo, ele está dentro ou fora de nós, na obra ou no espectador?

Um fenômeno de valorização de novas noções de uma subjetividade situada fora da fronteira da visão oficial de História vem acontecendo nas últimas décadas. O sujeito como porta voz de suas experiências. Novos movimentos sociais e políticos, novas combinações que precipitam memórias silenciadas, memórias marginais e lembranças proibidas. Há, na leitura da série de pinturas e das esculturas *Memória Roubada*, essa noção de subterrâneo, labiríntico, proibido e secreto enquanto marginal. Um agir surge nas intermitências do imaginário, um agir que aponta para o acontecimento. Um jogo que abarca tempos múltiplos, o que passa com o que surge, um futuro que pode ser compreendido na perspectiva do movimento, de caráter mutável, cinético. Observo que o processo de significação está mais próximo de uma relação com uma circunstância dada: o acontecimento, que é inserido no espaço em ato único. São os acontecimentos evocados em sua dimensão concreta e, ao mesmo tempo flutuante, que o tornam singulares.

O coletivo é instituído enquanto espaço de troca das subjetividades, um tempo que se localiza no fluxo, no entre atos.

### 3.1 A experiência pictórica de *Memória Roubada* – estudos em curso

Deparar-me com a pintura, a imagem da obra *Memória Roubada IV* que se encontrava no catálogo, hoje, ainda é mais impactante: ela engoliu o nome que na época me chamou tanta atenção e ativou novas inquietações contidas em um possível subtexto. Ao intitular cada pintura, as quatro *Memórias Roubadas* (1992) Ana Maria Pacheco realiza uma apresentação em curso, série. As telas a óleo são composições pictóricas que subvertem e acampam um espetáculo amplo. Provocam em série, no jogo, o que há de mais profano no ato de ver e o que há de mais sagrado.

**Figura 13:** Série *Memória Roubada* (1992), óleo sobre gesso, de Ana Maria Pacheco





A série de pinturas *Memória Roubada I-IV* é influenciada pelo teatro, caráter observado nos figurinos (luvas, máscaras, casacos, turbante) e nos elementos cenográficos. Assim, adentramos, sem dúvida e novamente, em um arsenal teatral. Figuras mascaradas reveladas por gestualidades (mãos às bocas). As máscaras das pinturas de Pacheco, diferentemente das máscaras das esculturas, são coloridas e acompanham o figurino. Elas aparecem na série emoldurando olhares condutores, olhares protagonistas que escutam e falam coisas, repletos de segredos, proibições e memórias. Os olhares são guias da dramaturgia que nos levam a animais atados e mortos. Há um distanciamento crítico entre obra e espectador.

Na escultura, a dor se instaura, na cena, de frente e não há como escapar. Na pintura, as cores são fortes, o jogo teatral é quase uma farsa. Há um efeito de distanciamento proposital em relação ao espectador. As narrativas funcionam como representações de

manifestações teatrais. Szirtes (2004), no estudo que realiza sobre a vida e a obra da artista goiana afirma:

Quando se observa a sua obra [*série Memória Roubada*] de certa maneira, a narrativa parece ter assumido o controle. Por outro lado, a paradoxal fisicidade virtual do meio impede uma interpretação estrita. Assim como os fantasmas, os elementos narrativos são sempre um pouco excêntricos, um pouco fora de alcance. (p. 116)

Os olhares na pintura são enviesados. Eles não têm a força de encantamento dos olhos de ágata da escultura, não são paralisantes, o que me leva a afirmar que a artista experimenta caminhos distintos a fim de expressar o que pretende de cada linguagem visual. Sabe-se que a experiência da escultura é tridimensional, enquanto que a da pintura é bidimensional. A escultura na condição de volume cria espaço para o olho e com isso ela ultrapassa a sua área de ocupação. A pintura, diferente da escultura, é um campo visual dotado de enquadramento, único. Segundo Langer, a primeira função da pintura é criar um espaço perceptivo. “Ela sempre cria um espaço em oposição ao olho e relacionado direta e essencialmente com o olho” (LANGER, 2006, p.91). Neste aspecto, chama atenção a textura das telas. Pacheco desenvolve uma técnica em gesso para a superfície parecer lisa, retira qualquer impressão de camadas, textura, o que confere às quatro pinturas uma qualidade que lembra fotografia. Ela retira a marca do traço de quem pinta. O espaço escultural intensifica a vida, os sentidos. A forma escultural é uma vigorosa abstração a partir dos objetos reais e do espaço tridimensional que construímos por meio deles através do tato e da visão.

Diante de cores fortes, figurinos carnavalescos e máscaras de uma variação que leva o espectador a remontar tempos múltiplos, Ana Maria Pacheco elege criaturas que podem remeter a Arlequins e Bufões, “é o revelador dos outros e nunca fala em seu próprio nome, e nunca assume o papel sério dos outros, sem incorrer em sua perda” (PAVIS, 2003, p.35). Como afirma Szirtes, são criaturas virtuais fora de alcance do espectador.

A artista elege na pintura, como na escultura, elementos cênicos. No universo das pinturas são as cordas que amarram animais mortos, lugar do acontecimento para o qual os olhares são conduzidos. O movimento é o mesmo que há escultura: tanto espectador quanto as figuras dos quadros acabam olhando para o mesmo acontecimento. Pacheco promove pela via das memórias, seja nos estudos de pintura, seja na escultura, uma fusão dos planos, teatro e imaginário em fluxo operatório, brincando nos campos da arte, da imagética.

Nota-se, também, que os elementos sofrem transformações enquanto evocam revelações. Há, neste curso, nesta dinâmica, uma proposta de aventura, passagem, em que o

espectador vivencia a performance do olhar. A noção de movimento é fundamental para a compreensão do “teatro” de Pacheco. Os elementos parecem perambular entre as obras, há um segredo em movimento constante entre as criaturas das telas que se encontram nos meandros das composições. Há uma reverberação musical e performática em busca das transformações e recapitulações. A noção de cinema surge, nesta perspectiva, na série, nas quatro pinturas das Memórias Roubadas de Pacheco, quadro a quadro, enquadramentos que reivindicam o movimento em um mundo alterado, lúdico e cruel, chamando o espectador a revisitar algo.

O corpo é o condutor, é o realizador do teatro de Pacheco. Um teatro repleto de texturas, gestualidades, vozes e intenções e que mostram guardar segredos. O corpo no corpo da série, o corpo no corpo da escultura. Uma memória que sofre transfiguração: da tela bidimensional para a escultura tridimensional. Um corpo que se individualiza e, nesta operação, surge a dor aguda e fina. As particularidades emocionais apresentadas entre as diversas combinações do universo pictórico e teatral.

Para o antropólogo Clifford Geertz (1978), “a cultura é uma realidade dinâmica, complexas teias de significados tecidas pelos próprios atores sociais carregada de elipses e contradições e nos acontecimentos se inscrevem os códigos do sistema cultural” (p. 25). Assim, a sequência dos acontecimentos, das memórias roubadas, na pintura de Pacheco, está mais voltada para a construção e desconstrução, para o risco do movimento. O interesse não recai na ordenação narrativa linear, as figuras existem em fluxos operatórios, quase um filme. Com isso, podemos inferir que a protagonista na série Memória Roubada são os corpos em metamorfose, transformando-se ora em animal, ora em humano. Um corpo passagem que imprime certo grau de magia e encantamento em diversas direções e configurações. Devido às proporções das figuras, as cenas são removidas de um teatro realista, elas estão ancoradas em um outro tempo. Os objetos, as coisas e o corpo se misturam durante o ato perceptivo, na pintura e na escultura, criam nichos de poder, lugares de poder.

O diálogo com a história na obra, no que refere às temporalidades e espacialidades, parece interessar mais na sua tessitura performática, nos jogos em que transitam as relações de poder, morte e sexualidade. O olhar reflete lugares de condutas políticas e sociais. Segundo Szirtes, “não são obras para serem vistas, mas para serem experienciadas; elas fascinam a percepção sensorial dos olhos, mas atingem, sobretudo, a dimensão visionária do subconsciente cultural” (p. 28). A cena não é vista como algo independente das interferências externas, ela é do mundo por natureza, a todo momento está em contato com acontecimentos exteriores.

Portanto, gestos, olhares e sentidos configurados são atribuições culturais

compartilhadas importantes e estão contidas, de certa forma, em cada comportamento singular. Assim, o acontecimento na obra visual de Pacheco busca a potencialidade performática. O interesse maior não se encontra na organização dos fatos e muito menos na coerência ou unificação dos episódios, da sequência.

Apesar de ser apresentada em série, cada quadro é visto como um episódio teatral ou quem sabe um teatro dentro de um cinema. No ano de 1980, em depoimento ao catálogo da exposição *Women's Images of Men*, fica notório o imenso interesse de Ana Maria Pacheco reservado às performances da vida cotidiana e seus desdobramentos e derivações no contexto cultural:

Estou fascinada pela realidade maníaca da vida cotidiana e também pela cisão entre drama e melodrama. O que quero dizer? Algo, penso, sobre o desencontro de realidades, de expectativas na vida cotidiana. Obviamente, isso tem muito a ver com os valores de minha própria cultura; não obstante, as referências culturais em minha obra vêm a mim de maneira muito fragmentada. (PACHECO *apud* SZIRTES, 2004, p. 58)

Podemos inferir que a multiplicidade e estranhamento são o caminho proposto pela artista. O acontecimento artístico vivenciado em sua complexidade e multiplicidade. Portanto, na escultura *Memória Roubada I*, a teatralidade é ato compartilhado, promessa de encontro e, ao mesmo tempo, recurso fundante de anunciação da tragédia.

Memória e teatro. A escolha deste caminho é o que instabiliza o olhar, o espectador não se encontra diante do teatro de Pacheco, todos pertencem ao teatro do mundo e, por meio da obra, são instigados a compreender sua parcela de atuação. O teatro na configuração do acontecimento enquanto impressão e expressão, o dentro e o fora, particular e coletivo, em um jogo de transformações, no qual ora somos parte, cúmplices, e ora completamente estranhos ao ato. O fenômeno que ocorre na obra é que as figuras são faladas pela experiência sensível, o que lateja é a voz interior do espectador projetada no espaço. O olhar tateia para apreender, as margens que antecipam são corporais. Essa é a medida do olhar na sua qualidade performática. A relação viva entre a vida da obra e a vida do espectador, ambos participando de ideias, conhecimentos e sensibilidades acerca dos acontecimentos do mundo.

O jogo se estende e faz lembrar outros efeitos, como o do estranhamento na arte (*ostranenie*), discutido e aplicado na prática das montagens do dramaturgo Bertold Brecht. Para o poeta e dramaturgo, estranhar significa lançar ao acontecimento curiosidade e espanto. Retirar do acontecimento aquilo que parece conhecido, óbvio. Provocar abalos na ordem

social. Esse conceito foi desenvolvido por um dos principais expoentes do formalismo russo, Viktor Chklovsk. Para ele, um dos principais objetivos da técnica na arte é tornar os objetos não familiares. De acordo com as inquietações de Barthes (1990a), "se imagem é, de uma certa maneira, *limite* do sentido, permite-nos, no entanto, voltar a uma verdadeira ontologia da significação. Como o sentido chega à imagem? Onde termina o sentido? E, se termina, o que existe *além dele?*" (p. 27).

Pacheco parece incansável, perscruta o universo das imagens nas suas inúmeras modalidades, feitos e modos de aparição. Os estudos seguem seu curso, a performance incorporada ao manuseio, à prática que compreende uma trajetória extensa de trabalhos em gravuras, pinturas e esculturas. A obra plástica escultural "teatral" *Memória Roubada I*, evoca personas do mundo dos mortos, pessoas "*in memoriam*", elegendo o teatro como tema e procedimento. O dramaturgo Heiner Müller adverte: "uma função do drama é a evocação dos mortos – o diálogo com os mortos não deve se romper até que eles tornem conhecida a parcela de futuro que está enterrada com eles" (RÖHL, 2003, p.34).

Entrevistado por Sylvère Lotringer, Heiner Müller afirma que a fórmula do teatro é apenas nascimento e morte. Aprofundando seu pensamento, afirma que "nas sociedades primitivas os mortos fazem parte da vida" (LOTRINGER, 2003, p. 99). Eles não assombram os vivos porque a comunicação não cessa, os mortos estão sempre presentes e o teatro talvez seja uma forma de assegurar que a morte possa fazer novamente parte da vida. Na escultura que se relaciona com os espectadores de frente, mulher e artista revelam a natureza da memória roubada evocando o mundo dos mortos e a parcela de cada um de nós que se encontra enterrada ou desaparecida. Neste ponto reflito: a obra em estudo, escultura *Memória Roubada I*, trabalho em madeira policromada, dialoga com o interior do Brasil e parece-me familiar, próximo; o esforço agora é de reconhecimento.

**Figura 14:** Detalhe de *Memória Roubada I* (2001), de Ana Maria Pacheco



Fonte: < <http://www.insidewiltshire.co.uk/photos-of-salisbury-festival/>>

### 3.2 A exposição

No período de 10 de novembro de 2012 a 3 de fevereiro de 2013, a Pinacoteca do Estado de São Paulo, primeiro museu de arte desta cidade, produziu uma admirável exposição trazendo três importantes conjuntos escultóricos de Ana Maria Pacheco. Na exposição, foi possível presenciar, na condição de pesquisadora e espectadora, a força expressiva das obras e o reconhecimento do universo teatral mítico e performático que ronda as figuras de Pacheco. As obras foram dispostas em duas salas. O espaço reservado para os grupos escultóricos não parecia adequado: as obras precisavam de um espaço amplo, maior. Mas eram apenas duas salas pequenas, com cada grupo ocupando uma delas, em lados opostos, um à esquerda e outro à direita.

O tamanho ampliado das figuras do grupo escultórico *Dark Night of the Soul* (1999) de Ana Maria Pacheco proporciona às figuras humanas aspecto impressionante, monumental. O espaço, por sua vez, não permitia aos visitantes um distanciamento possível, o que imprimia uma ideia perturbadora de claustro. Na obra de Pacheco, há uma proposta de encenação, as figuras se relacionam entre si, são cenas de uma teatralidade impactante. A

disposição das figuras no espaço não é aleatória, cada lugar ocupado pela obra é um acordo, uma construção que se dá na relação não apenas com o público, mas entre as figuras da própria obra. Os corpos legitimando, acordando um novo espaço por meio de gestualidades, olhares que contagiam e falam, volumes e texturas.

À entrada da exposição, do lado esquerdo, o público se encontraria no universo da instalação escultórica *Dark Night of the Soul*<sup>13</sup>, as figuras que parecem se encontrar em planos distintos – importante observar que a disposição no espaço e a concepção da iluminação são o que acentua esse efeito, uma arena impressionante que traga o espectador de corpo e alma. Sedução e ameaça são o jogo da instalação de *Dark Night of the Soul*, a todo instante lembrava-me da montagem teatral de Hugo Rodas. Com a falta de distanciamento físico, no claustro dos gigantes, o público da exposição reagia demonstrando um certo temor em relação às figuras. Dentro do labirinto os gigantes de Pacheco incorporam uma cena de conspiração e dor e, na busca pela origem dos fatos, encontramos os troncos de árvores revelando as tragédias inerentes ao destino do homem. Como no poema *Bosques* de Auden (*apud* SEVCENKO, 2012):

*Um pequeno bosque devastado às cinzas,  
Um carvalho atrofiado revela o drama:  
Essa grande sociedade está se destruindo;  
Eles não nos iludem com sua contínua aceleração,  
Nem sobre quanto se custam uns aos outros e aos deuses.  
Uma cultura vale tanto quanto o estado de seus bosques. (p. 65)*

À direita, na outra sala, os visitantes se deparavam com dois armários de madeira policromada lembrando oratórios ou sacrários domésticos, duas obras escultóricas: Um era a obra *Memória Roubada I*(2001) e o outro *Memória Roubada II*(2008), um de frente para o outro. A proposta da experiência perceptiva era diferente de *Dark Night of the Soul*. Ao adentrar a sala, o espectador se encontrava “entre” os dois armários. O espaço do visitante, considerando que ele ocupa o lugar reservado entre os armários, se transformava em um corredor, campo de forças em estado permanente de performance. Os armários alojando cabeças com olhares vigilantes e brilhantes, a todo o momento mostrando e escondendo segredos. Por vezes, a noção transparecida era de emparedamento dentro da sala pequena, diante do corredor de cabeças. A vontade era de agir ou paralisar? Em meio ao forte campo de tensão entre os dois armários as vontades se misturam. Os olhares vigilantes das cabeças trazendo uma sensação de horror.

---

<sup>13</sup> *Noite Escura da Alma*, em tradução livre.

O recurso da iluminação é linguagem ativa nas obras. A artista, ao invés de lançar mão da luz mais distanciada da galeria, optou por outros recursos – por exemplo, a escolha do ângulo de incidência da luz nas figuras promove a presença das sombras e provoca a todo o momento a noção do duplo e o duplicado na obra. Em *O Teatro e seu Duplo*, Antonin Artaud afirma que toda verdadeira efígie tem uma sombra que a duplica; o verdadeiro teatro também tem suas sombras e estas devem dilacerar a obra. Dois planos manifestos, o duplo e o duplicado, planos que remetem à teoria freudiana de conteúdo latente e conteúdo manifesto dos sonhos. O duplo enquanto dilacerante, questionador.

**Figura 14:** Detalhe de *Noite Escura da Alma* (1999), de Ana Maria Pacheco



Fonte: SZIRTE, 2004, p.158

**Figura 15:** Detalhe de *Memória Roubada I* (2001), de Ana Maria Pacheco



Fonte: SZIRTES, 2004, p.203

*Breve candeia, apaga-te! Que a vida  
É uma sombra ambulante: um pobre ator  
Que gesticula em cena uma hora ou duas,  
Depois não se ouve mais; um conto cheio  
De bulha e fúria, dito por um louco, Significando nada.  
(Macbeth, Shakespeare)*

## **CORPO ESTRANHO: uma (in)certa conclusão**

*Memória Roubada I*, a escultura, desde sua origem e concepção, apresenta um destino caminhante. Concebida para a exposição itinerante, o conjunto escultórico partiu em maio de 2001 da Inglaterra. Assim, deu-se início à trajetória de ocupações da obra, com a primeira exposição ocorrendo em agosto de 2001, em Jeloja, na cidade de Moss.

A obra não só propõe travessias. Ela as realiza. Interessante pensar, nesta perspectiva, nos grupos de atores mambembes da primeira metade do século XVII. A *commedia dell'arte* encontrava portas abertas em todos os lugares. A Europa Central era atormentada pela guerra dos trinta anos. Atores ambulantes e bufões seguiam na retaguarda dos exércitos. Neste aspecto, a escultura *Memória Roubada I* adentra lugares de apreciação artística e realiza novas pontes de apreensão entre campos de batalha.

A obra-instalação exige um processo de montagem. O termo escultura-instalação abarca suas contradições. Ainda me pergunto: como pode um objeto de madeira que se instala desejar o movimento? Quem desloca: o olhar do visitante ou o que se encontra instalado? Ela, a obra, se abre a fim de ser perscrutada nas bordas, nos detalhes, no todo, nos fragmentos, no tempo, em sua historicidade e, por fim, em seu silêncio. A instalação da escultura *Memória Roubada I* de Pacheco é orientada por dispositivos cênicos impressionantes. Eles também se instalam com a obra (cenografia, iluminação, disposição, espaço de atuação e o visitante). Em que momento um objeto torna-se uma obra de arte? Existe o instante da montagem – a presença da artista é imprescindível no processo de montagem e instalação, ela define tanto a luz que incide nas figuras como a luz que emana das mesmas e, com isso, transforma o campo iluminado em estado de presença. Qual o instante em que a artista se depara com sua criação e entende – está pronta para ocupar o mundo?

Para o processo escultórico de Pacheco, o último estágio é o da montagem das figuras, o processo de encenação, e eu, como encenadora, me reconheço neste estágio. Ela monta suas marionetes, demarca o espaço para a cena, ajusta a iluminação e, por fim, coloca as figuras para relacionarem entre si e com o espaço instalado. A artista, aos poucos, vai se transformando em espectadora de si mesma. A obra é transportada para um acontecimento concebido corpo a corpo, artista e objeto. Interessante notar que a escultura *Memória Roubada I*, por meio da temática do processo de colonização das Américas, é o resultado dos encontros imaginários e simbólicos dessas batalhas. Uma operação de forças que atua em

várias direções e em várias áreas de significações.

No procedimento prático, a superfície dos seis rostos é lisa, a madeira se faz pele. Uma atenção especial é dada à cor da pele que, apesar de lisa, não é uniforme. São camadas que recebem um tratamento do tempo, sugerindo qualidades de pele, de luz. Rostos mais jovens e rostos mais velhos, a passagem do tempo incrustada na memória da madeira. Os olhos recebem um contorno preto, parecem saltar e, neste universo do olhar sentido, todas as cabeças aprofundam sua dor pelos caminhos da noite. As sobrancelhas acompanham o estado emocional. Nota-se que todas as bocas são pintadas de vermelho, o que causa um contraste com as camadas de gesso e tinta dada à pele dos rostos. O efeito que provoca no espectador é de atividade. Bocas sedentas para morder, sugar, falar e engolir, em plena atividade.

A vivência de satisfação que constitui a base do desejo é uma experiência oral. Freud, sem dúvida, elabora a noção de zonas erógenas segundo um referencial da Medicina. Porém, a partir de 1915, confere a qualidade de erogeneidade não somente às partes, mas, também, ao corpo e estende essa qualidade para os órgãos internos. Qual é o corpo de Pacheco? Para Garcia-Roza (1988), o corpo da psicanálise é um corpo fantasmático e não um corpo anátomo-fisiológico. Lacan amplia a discussão afirmando que o corpo surge tal qual o encontramos nas fantasias e nos delírios. É para o fantasma que o desejo se dirige e não para o real. Para Lacan, o corpo inscreve a possibilidade do prazer, onde se oculta o impossível saber sobre o sexo. Assim, ao sugar, morder o seio, a fantasia é a de incorporação do objeto. Com o aparecimento dos dentes, o modo de relação com o objeto é transformado, deflagra um sentimento de ambivalência em relação ao objeto. A criança teme ser destruída pela mãe.

Constituída por múltiplas partes que almejam encontrar o todo, observa-se que as peças de Pacheco incitam um museu imaginário e remetem para além de seus significados. Um armário, seis cabeças, um coração e um poema. O que se inscreve nesta cena? O coração provocando ambivalências emocionais. Objeto de prazer e dor. Como incorporá-lo se ele se encontra sete vezes atingido? Os elementos na obra entram em contato um com o outro de forma controvertida, não complacente. Marionetes enfeitadas, objetos ameaçadores e delirantes. Importante observar o quanto os espaços-lugar atingem a obra e vice-versa – espaços com dimensões maiores ou espaços mais íntimos.

A obra avança e, em seu currículo, pode-se observar a diversidade das ocupações. Espaços convencionais, alternativos, museus e igrejas. A obra caminhante, intrépida, aloja e desaloja corpos e lugares, como atores ambulantes. O deslocamento e a própria itinerância oferece um saber voltado para a subversão no que se refere à memória roubada. Cabe ressaltar que, embora os europeus chamassem a América de Novo Mundo, alguns de seus territórios já

havia sido ocupados há pelo menos 30 mil anos. “A noção de que os povos nativos são pré-históricos ou povos sem história – no sentido de não possuírem nem registros históricos escritos nem qualquer tipo de desenvolvimento significativo que mereça o nome – é outro equívoco europeu” (SHOHAT, 2006, p.95-96). Basta observar as narrativas de Américo Vespúcio em que descrevia os povos nativos da América como selvagens, canibais, bebedouros de sangue, bruxos, demônios.

A matéria, a figurabilidade em busca de possíveis envergaduras e delírios, um apelo do elemento. Há uma precipitação, nesta perspectiva, para além dos territórios conhecidos e dominados. A Memória Roubada aciona, com isso, menos o conhecimento e mais a lembrança dos corpos nos interstícios do ato. Se, por um lado, os horizontes do mundo da atualidade se encurtam e apontam novas formas de combinar tempo e espaço, uma obsessão desenfreada de apreender nas relações, o tempo presente compreendendo que, nele, tudo existe. A travessia da obra é tempo experimental, tempo de desmontagem e montagem das lembranças em processo de constante instalação e deslocamento que se realiza no ato, no tato e no contato.

Sabe-se que a noção de memória invade os contornos das produções artísticas contemporâneas, sobretudo a partir dos anos 1990. As propostas artísticas incitam regimes de percepção e atribui densidades à faculdade temporal. Ana Maria Pacheco explora os limites. A superfície da obra não hesita, é meticulosa, impecável. Algo vive no corpo da obra, ainda vive nas mediações entre o objeto e sua instalação. Neste aspecto, há uma precipitação: o objeto e as justaposições levam a um acontecimento e é esse movimento que indica o desaparecimento de algo.

Às voltas da memória nos palcos do mundo, a obra caminhante instala-se, busca, sedenta, o instante, o teatro fugaz frente ao olhar do outro. Neste campo, combinações cambiantes aparecem no trabalho de Pacheco, combinações que esbarram em um jogo complexo que ultrapassa noções de estilos ou escolas. A imagem atravessa potencialidades expressivas e subversivas, a presença de tudo que é abissal atuando na linguagem. Para Didi Hubermann, existe algo que não diz respeito apenas ao visível, legível e invisível, para encontrar as condições do olhar. A figurabilidade está próxima dos sonhos, a um espaço que se encontra entre o vegetal e o selvagem. Ela não se reduz a uma configuração cultural, a uma reconstituição. Ver nem sempre significa saber, há uma inversão. Então me pergunto: quais são os não sentidos contidos na imagem? Segundo Sigmund Freud, o sistema de expressão dos sonhos é dotado de leis próprias. Os discursos e as palavras figuram no sonho como elementos significativos e não pelo sentido.

Ana Maria Pacheco aponta, para além da matéria bruta e orgânica, outros elementos, corpos estranhos. O trabalho é minucioso, a artista finca às cabeças dentes, olhos e pregos. São ingredientes que, fincados à obra, transformam o contato entre visitante e obra em ato. O único rosto que não compartilha prateleira no armário, um rosto feminino, mostra uma fusão entre pregos e cabelos. A dor transborda, o olhar espelha uma tristeza tão profunda que quase não alcançamos, parece que ela está em uma outra dimensão, um estado intermediário entre o viver e o morrer, ou seria um processo de individuação, de separação do objeto primeiro? Compreende-se o objeto não apenas na sua forma, mas na sua tensão, no seu campo de força. Entre o coração e as cabeças, há uma concomitância do agir. Em contrapartida, quando olhamos o coletivo, deparamos com uma outra cena: há uma audácia, como se o mundano, o que pertence à vida, brutalizasse o real.

Denomino de corpo estranho os dentes das figuras que são feitos por protéticos – cada qual exercendo sua função no âmbito da oralidade, cada dente com sua particularidade –, os olhos brilhantes feitos de ágata, os pregos fincados entre os cabelos na última cabeça e as sete adagas cor de ouro fincado no coração. Os elementos diferem, percebe-se que a madeira e os corpos estranhos pertencem ao mesmo teatro, porém de mundos distintos, uma experimentação de alteridade. A madeira é menos resistente ao tempo, ela imprime o perecível, uma ideia de morte. Os outros elementos parecem resistir ao tempo, entretanto, a memória é da ordem do perecível, como se um dia a madeira fosse apodrecer, desconfigurar. Em contrapartida, os olhares, as adagas, os pregos e os dentes resistiriam como vestígios.

O armário oferece o poema como roteiro. O espectador é convidado a várias leituras. O poema denuncia torturas, um corpo que se dilacera diante do leitor, transformando, também, o corpo do leitor. Quanto mais a leitura flui, mais a fragmentação do corpo aparece. Todo o arsenal de Pacheco desperta o trabalho da recordação. As figuras de Ana Maria Pacheco surgem de muito esforço, principalmente, esforço físico. O corpo obstinado ultrajando a madeira em direção a novos corpos. Um processo quase canibal. Elas emergem em processo de exaustão física, a artista brinca nos campos do excesso e aventura aos cortes, aquilo que não cabe, que precisa ficar de fora. Cortes em várias direções em busca da seiva, do substrato. Em *Memoria Roubada I*, a escultura, as cabeças e o coração são os eleitos neste ritual canibal.

**Figura 16:** Ateliê de Ana Maria Pacheco



Fonte: Pratt Contemporary Art

Há uma obstinação, uma batalha, que dilacera e alisa ao mesmo tempo. Um mundo entranhado que surge pelo contato, pelo volume, pela exaustão do corpo em processo de transporte. As figuras surgem em meio ao som ensurdecedor de motosserras e ferramentas diversas. Porém, na calada da noite, elas se tornam presença, figuras-presença. Aos poucos, outras etapas são incitadas, como, por exemplo, o manuseio das figuras no estúdio, nos espaços. Corpo a corpo, Pacheco move as peças e o teatro vai tomando forma e força. As figuras entram em contato uma com as outras, para então gerir o acontecimento. Uma encenação. A obra corresponde a uma crítica, à supremacia da linguagem na gênese das significações. As gestualidades, que saltam aos olhos, buscam uma origem das formas teatrais em seus pontos de congruência. A comédia dell'arte, a tragédia, os dramas satíricos, os rituais indígenas.

A máscara do comediante, assim como do ator trágico, apaga a singularidade do ator. Pacheco faz o efeito contrário em suas figuras. As camadas de tinta e gesso, a máscara que instaura nos rostos, faz pulsar a singularidade e o terror de cada visitante. Portanto, no gesto do rosto, Pacheco reafirma o direito de os corpos realizarem o exercício do pensamento sensível. Não há a separação entre criação e produção do saber. As figuras produzem um

saber móvel, não fixante, invertem relações entre teoria e prática, um saber que não almeja articular significações, mas produzir efeitos de corpo presente. A pergunta que realizamos ao nos deparar com a obra não é “o que significa”, mas “qual o efeito” que produz em mim? Pacheco introduz por meio de relações inéditas a diferença e a alteridade no seio da identidade em estado de tensão.

A relação que estabeleço com a obra deseja, mas não encontra um último ato, mesmo que seja este o desejo de todo o teatro. A introspecção e a montagem andam juntas na escultura, suscitam processos de conhecimento e atestam, no íntimo, segredos que não se sabia que se localizavam na superfície, na pele. O bordado que trança em Pacheco é ativado pela intervisualidade artística e o poder do ato teatral reafirma outros tempos.

Vinde, vinde todos  
E vos ajuntai ao banquete!  
Pois não podereis me dobrar  
Com vossas esperanças e ameaças.  
Vede, estou aqui, um prisioneiro,  
Mas vencido ainda não!  
Vinde partilhar de meus despojos  
E partilhai assim de  
Vossos ancestrais, de vossos pais  
Que meu pasto já foram!  
Esta carne que vos estendo,  
Tolos que sois, é a vossa,  
E em meus ossos está  
De vossos ancestrais o tutano.  
Vinde, então; vinde, e em todo bocado  
Vosso paladar o reconhecerá.

*(Canto de morte de um prisioneiro, Goethe)*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. 2ª ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1999.

AUMONT, Jaques. **A imagem**. 7ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2002.

BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel**: tratado de antropologia teatral. São Paulo, SP: Editora Hucitec, 1994.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. 3ª ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2009.

BARRENECHEA, Miguel Angel de. Nietzsche e a genealogia da memória social. In: GONDAR, Jô; DOBEDEI, Vera (orgs.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. A retórica da imagem. In: **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1990a. p. 27-43.

\_\_\_\_\_. **Fragmentos de um discurso amoroso**. 10ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Francisco Alves, 1990b.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do teatro**. São Paulo, SP: Editora Perspectiva S.A., 2000.

BRANDÃO, Angela. Anotações para uma história do mobiliário brasileiro do século XVIII. In: **Revista CPC**, São Paulo, n. 9, p. 42-64, nov. 2009/abr. 2010.

BUSH, Robert. **Making an Interview**. Interviews Ana Maria Pacheco on the various

methods and techniques she employs in the making of the work. Pratt Contemporary Art, 2011.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

CANTON, Katia. **Tempo e Memória**. 1ª ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2013.

CASTRO, Demian Garcia. **Significados do conceito de paisagem**: um debate através da epistemologia da geografia. 7f. Trabalho relacionado à dissertação de mestrado do autor. Rio de Janeiro, RJ: Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Disponível em: <[http://arquivo.rosana.unesp.br/docentes/guilhermebarros/Geografia%20Geral/Prova/SIGNIFICADOS%20DO%20CONCEITO%20DE%20PAISAGEM\\_.pdf](http://arquivo.rosana.unesp.br/docentes/guilhermebarros/Geografia%20Geral/Prova/SIGNIFICADOS%20DO%20CONCEITO%20DE%20PAISAGEM_.pdf)>. Acesso em: 20 jan. 2014.

COLI, Jorge. **Reflexões sobre a ideia de semelhança de artista e de autor nas artes – Exemplos do século XIX**. 19&20, Rio de Janeiro, RJ, v. V, n. 3, jul. 2010. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/ha/coli.htm>>. Acesso em: 15 jan. 2012.

GEERTZ, Clifford. A arte como sistema cultural. In: **Saber local**: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1998, p. 142-181.

GONDAR, Jô; Quatro proposições sobre memória social. In: GONDAR, Jô; DOBEDEI, Vera (orgs.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo, SP: Centauro, 2004.

HILLS, Paul. Dark Night in the Soul. In: **Ana Maria Pacheco**: gravuras, esculturas. São Paulo, SP: Pinacoteca do Estado, 2012. p. 108 -115.

HUBERMAN, Georges D. **O que vemos, o que nos olha**. 2ª ed. São Paulo, SP: Editora 34, 2010.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e Forma**. 1ª ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2006.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário da Psicanálise**. 9ª ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1986.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo, SP: Cosac Naif, 2007.

LOBO, José. Memória Roubada de Ana Maria Pacheco: obra Latino-Americana. In: PACHECO, Ana Maria. Ed. Jofre Silva. **Memória Roubada**. Goiânia, GO: Universidade Estadual de Goiás, Centro de Formação Artística, 2002. p. 21-25.

LOPES, Marcelo Silvio; KRAUSS, Regina. O sujeito e a visualidade: parábolas do olhar contemporâneo. In: **Visualidades**, v. 8, n. 2, abr. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/VISUAL/article/view/18285>>. Acesso em: 06 Jan. 2015.

LOTRINGER, Sylvère. Muros. In: KOUDELA, Ingrid (org.). **Heiner Müller: o espanto no teatro**. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 2003.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. In: **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 15, ago. 2001.

MARTINS, Carlos. Ana Maria Pacheco. In: **Ana Maria Pacheco: gravuras e esculturas**. São Paulo, SP: Pinacoteca do Estado, 2012. p. 8-13.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. In: **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, jul. 2003. p. 11-36. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=26304502>>. Acesso em: 17 jan. 2012.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 2ª ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2003.

PRATT, Susan (ed.). **Collected Essays: Texts on the work of Ana Maria Pacheco**. Pratt Contemporary Art, 2004.

PUENTE, Fernando Rey. **O Tempo**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2010.

RICOUER, Paul. **A Memória, a História, o Esquecimento**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

RÖHL, Ruth. Heiner Müller na pós-modernidade. In: KOUDELA, Ingrid (org.). **Heiner Müller: o espanto no teatro**. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 2003.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o Inconsciente**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 1988.

SALLES, Vanessa Madrona Moreira. **Cidade - dispositivo de olhar: elementos para uma teoria bejaminiana da percepção**. 136 f. Dissertação de Doutorado – Departamento de Filosofia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2008.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo, SP: Iluminuras, 2010.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Barroco: do quadrado à elipse**. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 2000.

SCHECHNER, Richard. Performers e Espectadores: Transportados e Transformados. In: **Revista Moringa Artes do Espetáculo**. v. 2, n. 1, p. 155-185, jan/jun 2011.

SEVCENKO, Nicolau. A estranha ciência do esquecimento. In: SILVA, Jofre (org.). **Memória Roubada e a arte de Ana Maria Pacheco**. Goiânia, GO: UEG – Centro de Formação Artística, 2003.

\_\_\_\_\_. O olhar da Medusa na Caixa de Pandora: Cosmogonia, mito e história da arte de Ana Maria Pacheco. In: **Ana Maria Pacheco: gravuras, esculturas**. São Paulo, SP: Pinacoteca do Estado, 2012. p. 64-89.

SHOHAT, Ella. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo, SP: CosacNaify, 2006.

SZIRTES, George. **Exercício de Poder**: A Arte de Ana Maria Pacheco. Goiânia, GO: Editora da UCG, 2004.

VILLEGAS, Juan. Da intervisualidade: pintura e teatro. In: **Revista Urdimento**. n. 13, set 2009.