

MIGRAÇÃO E EXÍLIO NA AMÉRICA LATINA: FRANCIS ALYS, MARCELO BRODSKY E DORIS SALCEDO

*MIGRATION AND EXILE IN LATIN AMERICA: FRANCIS ALYS, MARCELO BRODSKY AND
DORIS SALCEDO*

Anelise Tietz / IFFluminense/UFRJ

RESUMO

Este artigo tem o objetivo de propor uma revisão bibliográfica sobre a temática do exílio e da migração na arte contemporânea da América Latina. Na primeira etapa nos debruçamos sobre a ideia de exílio em um contexto mais amplo, principalmente em diálogo com Didi-Huberman (2017). Na segunda etapa propomos discutir a produção artística contemporânea de artistas latino-americanos que discutem os fluxos migratórios neste território. Nesta segunda etapa são discutidos os artistas Francis Alys, Marcelo Brodsky e Doris Salcedo, em diálogo com Dias (2016), Traverso (2018) e Huyssen (2014). Este artigo integra uma pesquisa mais ampla sobre contextos de violência na América Latina e como estes são discutidos por artistas contemporâneos.

PALAVRAS-CHAVE

Migração; exílio; arte latino-americana; arte contemporânea.

ABSTRACT

This article aims to propose a bibliographic review of the theme of exile and migration in contemporary art in Latin America. For this, in the first stage we look at the idea of exile in a broader context, mainly in dialogue with Didi-Huberman (2017). In the second stage we discuss the contemporary artistic production of Latin American artists who discuss migratory flows in this territory. In this second stage the artists Francis Alys, Marcelo Brodsky and Doris Salcedo are discussed, in dialogue with Dias (2016), Traverso (2018) and Huyssen (2014). This article integrates a broader research on contexts of violence in Latin America and how they are discussed by contemporary artists.

KEYWORDS

Migration; exile; Latin American art; contemporary art.

A posição do exilado

Didi-Huberman inicia o livro *Quando as imagens tomam posição* com a apresentação da experiência de exílio do dramaturgo alemão Bertold Brecht, que se inicia em 1933, com sua saída da Alemanha após o incêndio de Reichstag. Nos próximos anos, circula por diversos países e só retorna a Alemanha em 1948. Portanto, por 15 anos viveu em um trânsito contínuo entre países, muitos dos quais não dominava a língua oficial. Didi-Huberman fala que a experiência do exílio de Brecht iria oscilar entre o “acolhimento e a hostilidade”, principalmente devido a sua posição marxista. “Mas Brecht, não obstante essas dificuldades e até mesmo suas tragédias cotidianas, chegou a fazer de sua situação de exílio uma ‘posição’, e desta um ‘trabalho’ de escritura, de pensamento, apesar de tudo.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 17).

O autor também ressalta que o exílio de Brecht irá favorecer caminhos estéticos como, por exemplo, o tamanho diminuto de muitas obras escritas neste período.

Posição forçada do escritor em exílio, sempre na iminência de fechar bagagens, partir para outro lugar: não fazer nada que pese ou que imobilize demais, reduzir os formatos e os tempos de escritura, suavizar os conjuntos, assumir a posição desterritorializada de uma poesia na guerra ou de uma “poesia de guerra”. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 17).

Na situação em que se encontrava, o saber se torna de suma importância. “Para tomar posição é preciso, em geral, saber primeiro certo número de coisas” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 18). Portanto, enquanto exilado que circula em países tão distintos, se torna de real importância acessar o maior número de informações que permitam obter uma visão da realidade que se apresenta. É um momento em que Brecht lê notícias com muita avidez em um desejo de compreender o desenrolar da guerra. Por isso, utiliza o jornal como matéria prima de colagens em seus diários, que remetem às experiências cubistas e surrealistas.

Didi-Huberman escreve sobre três trabalhos de escrita de Brecht no período de exílio. O primeiro, o *Arbeitsjournal*, um “diário de trabalho”; o segundo, *Journal de travail*, um diário de guerra; o terceiro, *Kriegsfibel*, ou *Abecedário da Guerra*. Estas produções atuam como reflexões em constante construção sobre o momento vivido, nos quais a temática da guerra tem papel fundamental. “Brecht fez das ‘desordens do mundo’, em geral, e da guerra, em particular, o assunto por excelência de toda atividade da arte, seja antiga ou contemporânea.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 27).

E em complemento,

Enfim, se ele nunca trabalhava sem tomar posição, nunca tomava posição sem procurar saber, nunca procurava saber sem ter aos olhos os documentos que lhe pareciam apropriados. Mas não via nada sem *desconstruir* e depois *remontar*, por conta própria, a fim de melhor *expô-la*, a matéria visual que havia escolhido examinar. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 30, grifo do autor).

Mas Didi-Huberman ressalta uma certa melancolia em Brecht, uma sensação de que mesmo com o término da guerra, o que se verifica é a miséria humana – as ruínas de uma sociedade no pós-guerra. Didi-Huberman conta a difícil jornada em publicar o *Abecedário da Guerra*, em 1955, e a grande decepção de Brecht com a baixa procura do livro após sua publicação. “O livro foi vendido mediocrementemente, deixando em Brecht, pouco antes de sua morte, a impressão dolorosa de que o público alemão cultivava um ‘recalque insensato de todos os fatos e julgamentos referentes ao período hitleriano e à guerra’”. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 33).

Ao escrever sobre a melancolia da esquerda do século XX, Enzo Traverso apresenta o historiador Reinhart Koselleck e sua perspectiva sobre a história dos vencidos (TRAVERSO, 2018, p. 76). Os vencedores, devido a sua própria posição histórica, não se detêm sobre o passado com tanto zelo, pois a história não necessita ser revista, já se encontra a seu favor. Portanto, a longo prazo, são os vencidos que obtêm vantagens: necessitam se debruçar e *saber* a história, vasculhar as próprias ruínas como método de superar a perda. O luto necessita sempre de *trabalho*. Desse modo, aquele que vivencia o exílio – a perda de sua própria casa – necessita se dedicar ao exercício de olhar e saber com maior afinco do que aquele que se encontra em casa.

Portanto, a posição do exilado seria favorecida pelo desejo de conhecimento. Enzo Traverso menciona a trajetória de Walter Benjamin e a sua posição de exilado, que permitiu favoráveis encontros. “Existe uma notável homologia entre Benjamin e o objeto de sua pesquisa: foi como exilado que encontrou a boemia parisiense do século XIX com seus imigrantes, conspiradores, *flâneurs*, maltrapilhos, ou seja, todos os marginais.” (TRAVERSO, 2018, p. 305). Mas Traverso está convencido de que o exílio está sempre conectado a uma experiência de perda, pois

O exílio não carece de nobreza, porém é sempre suportado com um sentimento de perda irreparável, pobreza material e ‘mutilação’ espiritual. Poucos exilados em Paris, Praga, Londres ou Nova York se sentiram enriquecidos pelos privilégios epistemológicos do ‘estrangeiro’, que George Simmel descreve lucidamente no começo do século XX: o exílio é triste e miserável. (TRAVERSO, 2018, p. 399).

Voltando nossos olhos para a América Latina, a posição do exilado é apresentada em *O Botão de Pérola* [2015], documentário onde o cineasta chileno Patricio Guzmán conta a história de *Jemmy Button*, jovem *yagane*, etnia indígena do Cone Sul, que, em troca de um botão de pérola, é levado para a Inglaterra a bordo da expedição de Robert FitzRoy, em 1828. Após um ano na Inglaterra, o jovem retorna para sua terra natal. Esse personagem histórico nos conta sobre esse experimento que tinha como objetivo verificar se aqueles indivíduos seriam capazes de levar uma vida “civilizada”. Guzmán chama atenção para aquilo que não interessava aos empreendedores desse experimento: o que ocorre com Jimmy Button quando retorna a sua comunidade? Após esse trânsito, sua vida continuaria igual? O cineasta arrisca que esta experiência transforma Jimmy em um habitante de local nenhum. Este seria sempre o estado de um migrante, de um exilado. Estar condenado a pertencer a lugar nenhum.

Uma América Latina?

Ao realizar o movimento de voltar nossos olhos para a América Latina, a primeira questão que se coloca é se existe esta coisa a que se intitula *América Latina*. Se nomear é tomar posse, podemos pensar, então, que nomear este amplo território de América Latina - América vindo de Américo Vespúcio, Latino como um desejo francês de controle da região - nos perguntamos o que fazer com este nome. O cientista político Alain Rouquié [1987] fala sobre a necessidade de revisitar este conceito.

Pode parecer paradoxal começar a lidar com uma “área cultural” enfatizando a precariedade de sua definição. Por mais estranho que possa parecer, a própria construção da América Latina é complicada. Portanto, é útil tentar revisar a história do conceito e criticar a maneira como ele é usado. O fato de estar em uso regular em todo o mundo não necessariamente endossa sua precisão. (...) O que é entendido geograficamente pela América Latina? É o grupo de países da América Central e do Sul? Sim, mas de acordo com os geógrafos, o México faz parte da América do Norte. (...) Outro obstáculo envolve as enormes disparidades entre os países em termos de tamanho, potencial econômico e papéis regionais. Esta é a razão para questionar a própria existência da América Latina. (ROUQUIÉ, 2012, p. 179-181).

Darcy Ribeiro [1976] identifica que o fator aglutinador na América Latina, o elemento capaz de construir um bloco unificado, seria o seu passado colonial e violento que tentou impor a tradição europeia como exclusiva e que foi compartilhado neste vasto e diverso território.

O objetivo de [Simón] Bolívar era compensar os Estados Unidos do Norte com os Estados Unidos do Sul. A Pátria Grande do [general uruguaio José Gervasio] Artigas ou mesmo a Nossa América concebida por [José] Martí indicam um caminho semelhante. De onde vem esse poder unificador? (...) Talvez a explicação esteja nas características distintivas do processo que formou nossos povos, com sua intencionalidade, prosperidade e violência. Aqui as potências coloniais, que operavam de maneira verdadeiramente despótica, tinham um projeto explícito com objetivos muito claros. Quase imediatamente eles conseguiram subjugar a sociedade preexistente, paralisando a cultura original e convertendo sua população em uma força de trabalho submissa. (RIBEIRO, 2012, p. 160-161).

A sociedade forjada nas colônias ibéricas se caracteriza, segundo Darcy Ribeiro, como uma sociedade artificial construída com o objetivo claro de obter mais lucros a partir da exploração. Os aspectos sociais e culturais da sociedade colonial atendem e refletem um ideal de dominação. O historiador brasileiro Manoel de Bomfim [1905] também caracteriza a colonização como um processo violento movido pela ganância, que para se conservar precisa desprezar o progresso. O primeiro ataque é contra os povos nativos, que são dizimados ou escravizados. Como os colonizadores não chegam com a intenção de se estabelecer aqui, mas de dominar e explorar matérias e indivíduos, a mão de obra e o trabalho se colocam como questões centrais. Este sistema de exploração e opressão se torna mais complexo quando se soma o trabalho escravo dos africanos. Mas para que o sistema colonial sobreviva, é necessário o conservadorismo.

O progresso foi condenado como inútil; inteligência perseguida como perigosa. Com o colono acima do escravo, o sistema tributário acima do colono, o absolutismo e o arcaísmo religioso acima de todos, essas sociedades afundaram cada vez mais na pobreza, degradação e obscurantismo. A metrópole se afogou, uivou de prazer, tendo realizado seu ideal, total parasitismo. (...) Até então, o mundo ibérico tinha um ideal - um ideal de aventura, conquista e pilhagem heroica: mas agora, ligada à escravidão, uma nova agenda foi elaborada, um novo ideal político e nacional tomou forma e logo se impôs: conservar. Sem inovações, sem progresso. Sem direitos, sem liberdade acima de tudo nas colônias, porque liberdade e direitos representavam desafios aos privilégios dos exploradores em que todos viviam. A fim de manter e garantir definitivamente esse controle cruel, a América se fechou do mundo e da civilização. (BONFIM, 2012, p. 217-218).

Temos, então, as principais características da sociedade forjada nas Américas. Uma sociedade construída pela força e violência, que impôs o peso de uma tradição europeia, apagando e dizimando as tradições outras (indígenas e africanas), e que para se manter precisou se apoiar no conservadorismo – na estagnação, ao invés de movimento.

Migração e exílio na América Latina

Andreas Huyssen fala sobre um giro que ocorre no século XX, quando as preocupações com o futuro e o desejo da construção de utopias se transformam em preocupações com a memória e o passado. Esta passagem também pode ser observada na história da América Latina, quando este território passa de um espaço de inspiração para utopias para um espaço que tem suas memórias revisitadas, como vemos na atualidade. Neste giro memorialista do século XX, as memórias e experiências dos imigrantes e exilados tem grande peso, pois a história da América Latina está intrinsecamente relacionada a estes movimentos migratórios. Desde a chegada dos europeus às Américas, a mão de obra escravizada trazida a força do continente africano, os grandes fluxos migratórios do século XIX e XX, que trazem para a América Latina os europeus que fugiam das guerras, e mais recentemente, os fluxos de saída dos exilados políticos dos inúmeros conflitos armados e ditaduras militares na América Latina.

Ainda na atualidade, a questão da imigração na América Latina se coloca como uma questão urgente: o grande êxodo de venezuelanos após as crises neste país, desde 2014; o grande fluxo de haitianos, que chegam principalmente ao Brasil após o terremoto no Haiti, em 2010, para citar algumas situações recentes, além, é claro, da escalada de violência contra os latino-americanos que entram no território estadunidense após a adoção da tolerância zero contra imigrantes sem documentação.

Sempre é válido voltar a afirmar que a questão da imigração na América Latina está imbricada em uma lógica de poder pois é apenas um *certo tipo* de imigração que não é desejada. Existe uma continuidade da lógica da identidade Outra absoluta, antes atribuída aos negros e aos indígenas, mas que se expande *para um certo tipo de imigrante*. Ao transformar o imigrante em Outro, a violência contra ele está justificada.

Neste artigo, objetivamos discutir alguns artistas que recuperam estes conflitos e tentam trazer à tona a posição do imigrante, na maioria das vezes como uma posição fragilizada e vulnerável, mas que sugerem um *desejo de saber* como direção.

Francis Alÿs: como cruzar fronteiras

Ao pesquisar as fronteiras entre arte e direito, Renato Duro Dias escreve um artigo sobre as práticas artísticas do artista belgo-mexicano Francis Alÿs, que ativam as discussões sobre fronteiras e migrações. Em seu artigo, inicia com uma breve discussão sobre as questões legais sobre migração, salientando a importância desta em um mundo globalizado.

A migração constitui-se no movimento de pessoas em uma transposição de limites territoriais delimitados para o propósito de estabelecer uma nova residência, muitas vezes temporária. Geralmente, provocada por guerras ou necessidades econômicas, envolve o deslocamento de toda uma comunidade, mas também se refere à migração sazonal, mais frequentemente ligada às circunstâncias políticas. (DIAS, 2016, p. 163).

A migração, enquanto um direito do indivíduo previsto na maioria dos documentos constitucionais, deveria estar acompanhada ao respeito dos direitos humanos. O indivíduo que necessita migrar-se ou exilar-se deveria, em tese, ter seus direitos garantidos mesmo ao assumir a posição de imigrante ou exilado. No entanto, se verifica a intensificação da violação dos direitos humanos e um aumento da vulnerabilidade destes indivíduos (DIAS, 2016, p. 165).

A partir desta verificação que Dias discute a produção de Francis Alÿs, artista que tensiona as noções de território, fronteira e migração. O autor destaca quatro ações de Alÿs, mas para o âmbito do presente artigo, vamos discutir apenas uma das obras mencionadas, a ação *The Loop* (figura 1), realiza em 1997. Nesta ação, o artista

contorna de avião a fronteira entre os Estados Unidos da América e o México. Desde muito tempo contestada, a área fronteira que liga Tijuana (México) aos Estados Unidos, foi sempre uma das principais portas de entrada de migrantes mexicanos na América do Norte, tendo San Diego (Califórnia) como primeiro destino. Utilizando-se do valor recebido para uma exposição que realizou em San Diego, Alÿs viajou de avião a partir de Tijuana para a Cidade do México, logo, percorreu: Cidade do Panamá, Santiago, Auckland, Sydney, Cingapura, Bangkok, Rangoon, Hong Kong, Xangai, Seul, Anchorage, Vancouver, Los Angeles, e, finalmente, rumou ao sul dos Estados Unidos chegando em San Diego, Califórnia. (DIAS, 2016, p. 168).

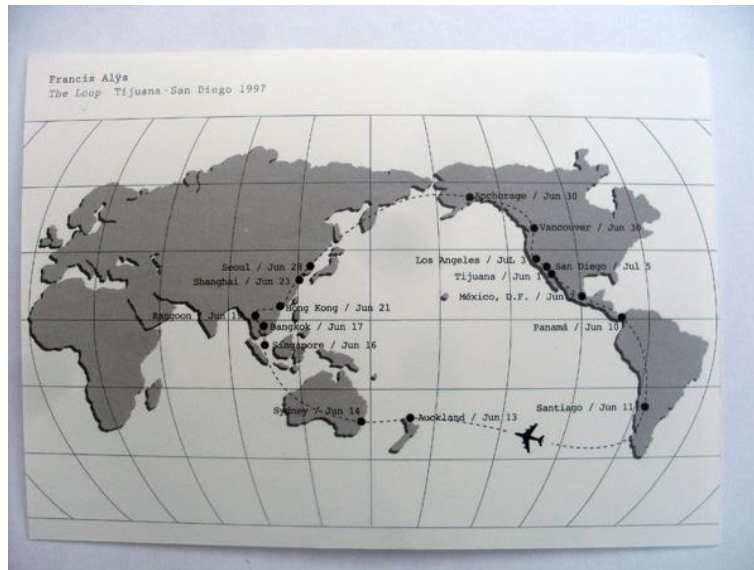


Figura 1 – Francis Alÿs, The Loop, 1997. Fonte: <http://pietmondriaan.com/tag/francis-aly/>.

Alÿs realiza este trânsito a partir de uma escala global, em uma espécie de volta ao mundo para chegar a seu destino sem cruzar esta fronteira em tensão. Esta obra seria uma evocação a ação de cruzar a fronteira entre México e Estados Unidos, mais especificamente a impossibilidade de cruzar esta fronteira, experiência a qual os imigrantes latino-americanos vivenciam. Embora a migração seja um direito do indivíduo, há certos tipos de migrações que são indesejadas e são marcadas pela violência. É o caso dos mexicanos que tentam acessar os Estados Unidos ao cruzar a fronteira.

Esta ação remeteria a um esforço gigantesco (e desnecessário, afinal, não deveria ser tão difícil entrar em um país) que muitos imigrantes realizam para cruzar fronteiras. Também nos fala sobre uma posição *privilegiada* para acessar este país: ao optar por não entrar nos Estados Unidos pela fronteira com o México, Alÿs assume uma posição privilegiada, se torna um *imigrante desejado* após percorrer o mundo e entrar nos Estados Unidos a partir de Seul (sua última posição antes dos Estados Unidos). As ações de Alÿs parecem evocar esta ideia de esforço irreal para executar uma ação banal, como na ação *Sometimes making something leads to nothing* [1997], na qual anda pelas ruas do México arrastando um bloco de gelo.

Esta ação de Alÿs também traz à tona os conflitos internos dentro do continente americano. A América Latina, após um longo período de subjugação pelas forças europeias, passa a ser subjugada pelo seu vizinho anglo-saxônico. Os Estados Unidos assumem uma posição hegemônica em um sistema neocolonial, operando uma série

de intervenções que modificam radicalmente o passado, o presente e o futuro de países que historicamente foram impedidos de decidir sua própria história.

Marcelo Brodsky: o imigrante, o exilado e o desaparecido

Ao escrever sobre a melancolia da esquerda, Enzo Traverso apresenta a temática da migração e do exílio no campo cultural. Um dos artistas que menciona é o argentino Marcelo Brodsky e seu trabalho *Buena Memoria – Rio de La Plata* (2003). Esta obra composta por três fotografias (figura 2, 3 e 4) remete a história argentina em um estudo sobre a perda, tanto em nível nacional, quanto individual, pois é composto de fotografias do acervo pessoal de Brodsky. A primeira fotografia mostra seu tio, um imigrante que chega à Argentina no começo do século XX. Na foto, seu avô está em um navio e observa o mar. A segunda fotografia apresenta Brodsky e seu irmão, também em um navio, onde se vê a placa que indica ser “*proibido permanecer neste lugar*” e no fundo se vê o mar. Na última fotografia aparecem apenas as ondas do mar. Estas imagens contam a história da Argentina:

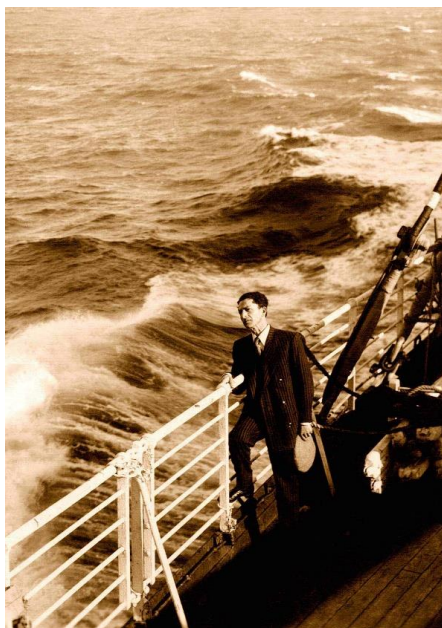


Figura 2 – Marcelo Brodsky, *Él Tio Salomón*, Série *Buena Memoria*, 2003. Fonte: <https://marcelobrodsky.com/buena-memoria-5-el-rio-de-la-plata/>

A primeira [imagem] mostra um imigrante europeu indo construir sua vida no Novo Mundo, com suas expectativas e esperanças, como milhões de pessoas que desembarcavam na Argentina nos séculos XIX e XX. A segunda avança duas gerações. A placa revela a transgressão dos meninos e anuncia a revolta dos anos 1960 e 1970. A terceira é uma imagem de horror: durante a ditadura militar, os desaparecidos com frequência eram jogados no rio, algumas vezes ainda vivos. (...) O rio se tornou seu cemitério. Fernando, o irmão de Marcelo Brodsky, foi um deles. (TRAVERSO, 2016, p. 183-184).



Figura 3 - Marcelo Brodsky, Prohibido permanecer aquí, Série Buena Memoria, 2003. Fonte: <https://marcelobrodsky.com/buena-memoria-5-el-rio-de-la-plata/>

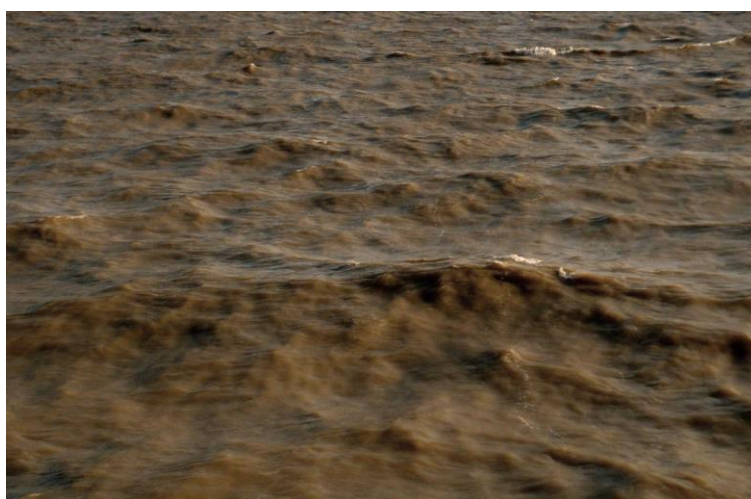


Figura 2 - Marcelo Brodsky, El Río de la Plata, Série Buena Memoria, 2003. Fonte: <https://marcelobrodsky.com/buena-memoria-5-el-rio-de-la-plata/>

Esta montagem de imagens, que a princípio não tem nenhumnexo interno, mas que apresenta a repetição do elemento *água*, remonta uma história da Argentina, composta em três atos: a migração, o desaparecimento e o exílio. A mesma água que o avô de Brodsky via com esperança de um futuro em uma nova terra, enterra ou engole o futuro da próxima geração: o irmão de Brodsky é um desaparecido político e o próprio Brodsky se torna um exilado político.

Desse modo, Brodsky utiliza a água como fio condutor de uma história de seu país a partir de seus fluxos migratórios, da colonização a chegada dos imigrantes europeus nos séculos XIX e XX, até os desaparecimentos políticos e os exílios perpetrados pelas ditaduras latino-americanas. Esta ação de remontar imagens nos remete aos escritos de Brecht durante seu exílio, em tamanho diminuto e buscando relações entre imagens.

Na trajetória construída a partir de imagens de arquivo pessoal, Brodsky realiza o mesmo movimento que Huyssen indica no giro memorialista do século XX. Os anseios sobre o futuro cessam e dão lugar a preocupações sobre o passado. O avô de Brodsky seria a encarnação deste desejo de futuro, o sonho de encontrar uma utopia em uma terra distante, que movimentou grandes massas no século XIX. Mas esta utopia é destruída quando o próprio peso da realidade se impõe no presente: as ditaduras do século XX, os desaparecidos políticos, os exilados, geram uma nova onda de migração, agora em movimento contrário.

A última imagem da montagem de Brodsky apresenta apenas as ondas do mar, uma imagem que remete a um sentimento melancólico. Traverso irá falar sobre uma melancolia que tem origem na impossibilidade de finalizar o luto das utopias que nunca se realizaram. Como se o presente estivesse imobilizado diante das frustrações dos desejos de futuro. O imigrante conseguiu chegar a seu novo destino, mas a próxima geração (Brodsky e seu irmão) paga o preço por imaginar um outro mundo. O que resta é olhar para o passado, tal qual o Anjo da História de Walter Benjamin. Talvez isso explique a vasta produção artística que se apoia em imagens de arquivo, um eterno revirar o passado diante da impossibilidade de imaginar um futuro.

Doris Salcedo: nós e eles

O pesquisador alemão Andreas Huyssen finaliza sua análise sobre as convergências entre os discursos sobre o Holocausto e sobre o colonialismo, acrescentando mais um elemento a esta discussão: a imigração. Sua defesa é da necessidade de “des-hierarquizar” passados violentos.

desvincular os passados traumáticos dessa hierarquia vertical de discursos e justapô-los horizontalmente, na intenção de compará-

los. É claro que isso não eliminará certos graus de diferença nas histórias de sofrimento, mas vá lá. Só através dessa des-hierarquização de histórias da memória é que poderemos avaliar diferenças, assimetrias, afinidades e inegáveis efeitos recíprocos, posto que eles já são mais visíveis nas artes que nos estudos acadêmicos pós-coloniais ou do Holocausto. (HUYSSSEN, 2014, p. 192).

Os fluxos migratórios de um mundo globalizado e a violência perpetrada contra imigrantes em diferentes lugares criariam outras constelações, mas que apenas reforçam antigas questões.

A política de imigração desloca o problema da dominação colonial em tempos pós-coloniais para as próprias antigas potências colonialistas. Isso cria novas constelações, que são articuladas e usadas no contexto do passado colonial e de outros passados que se recusam a desaparecer: os turcos como "os novos judeus" na Alemanha; a dominação neocolonialista nos arredores de Paris; as pequenas prisões de Guantánamo nos lucrativos centros de detenção para imigrantes "ilegais" espalhados pelos Estados Unidos. (HUYSSSEN, 2014, p. 211).

Huyssen vê a arte como um local privilegiado para abordar estas questões que se colocam na realidade. Escreve especificamente sobre a obra *Shibboleth* [2008] da artista colombiana Doris Salcedo. Este trabalho (figura 5), realizado na Tate Modern, em Londres, consistiu na criação de uma fenda medindo 167 metros no piso do salão da Tate Modern. Mas para Huyssen, Salcedo não traz à tona apenas as fendas de uma cultura europeia, mas os atuais conflitos envolvendo as fronteiras e os imigrantes, como na América Latina, por exemplo.

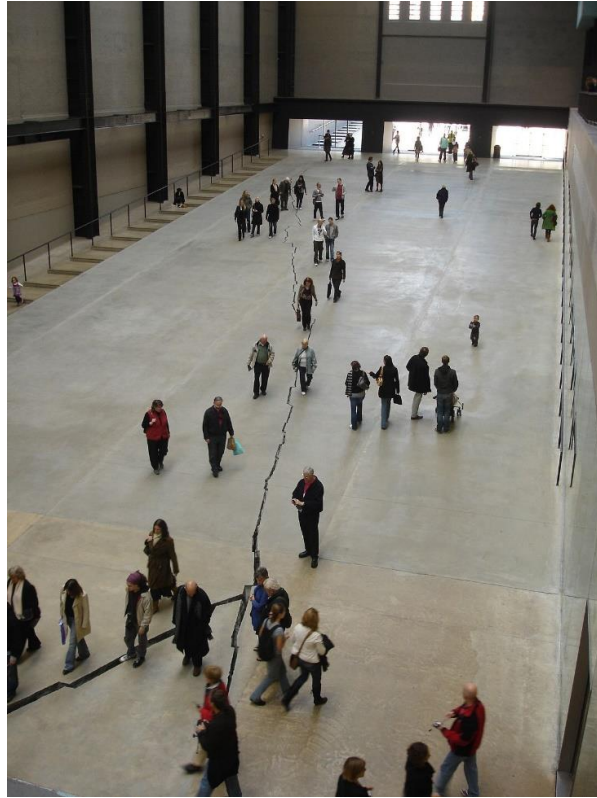


Figura 3 - Doris Salcedo, *Shibboleth*, 2008. Tate Modern, Londres. Foto: Nuno Nogueira. Fonte: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Shibboleth_Tate_Modern.jpg

A palavra *Shibboleth* remete a uma história bíblica. Esta palavra seria capaz de dividir o mundo em amigos e inimigos, aqueles que não conseguiam pronunciar corretamente esta palavra, de origem hebraica, eram identificados como estrangeiros e poderiam ser eliminados. É o sinal do Outro por excelência, aquele que deve permanecer distante.

Ao falar sobre esta obra, Salcedo se aproxima de Koselleck, ao dizer que enquanto aos europeus foi permitido celebrar um passado glorioso, resta aos colonizados buscar nas ruínas as memórias que ajudem a se reencontrar com um passado que se quis invisível.

No caso de "Shibboleth", me interessava mudar a perspectiva tradicional, que é a triunfalista européia. Foi permitido a eles construírem "arcos do triunfo", colunas que comemoram sucessos de suas batalhas etc. Para nós, do Terceiro Mundo, restaram as ruínas. É uma obra na qual você analisa a posição das pessoas do Terceiro Mundo dentro do Primeiro Mundo - nós somos sempre os vetores que transportam drogas, doenças, crimes, tudo de negativo. Eu era uma artista do Terceiro Mundo, a primeira a ser convidada a

expor naquele espaço. Tinha de levar comigo esse olhar, tinha de ser negativo lá. (SALCEDO, 2008).

A artista apresenta literalmente a imagem da ruína. Mas esta ruína tem mais uma característica, ela é capaz de separar nós e eles; dentro e fora; centro e periferia.

A discussão sobre a migração, para Huyssen, se situa na “fronteira entre o passado da memória e o futuro dos direitos”. Huyssen finaliza seu texto com o desejo de que a um dia a questão da imigração se torne uma política de memória, e não uma política de direitos.

Considerações finais

Nesta pesquisa, entendemos que a posição do exilado e do imigrante é marcada pela necessidade de *saber*, como nos fala Didi-Huberman. No entanto, como complementa Traverso, a imigração é sempre uma experiência de perda e, portanto, melancólica. As imagens apresentadas pelos artistas discutidos remetem a este sentido melancólico. A enorme fenda que divide o mundo entre *nós* e *eles*; um grande esforço para cruzar uma fronteira; as imagens do mar que remetem aos sonhos do imigrante e a dissolução deles através do exílio e do desaparecimento.

O movimento migratório na América Latina, em geral, está vinculado a momentos traumáticos, como ditaduras, conflitos armados, desigualdade. Desse modo, falar sobre migração é um modo de abordar uma história apagada de sujeitos que estão a margem. Há, nestas ações, um desejo de contestar as normas, um pequeno levante momentâneo contra as regras. Subverter normas de entrada e saída do país, rememorar migrações invisíveis, situar a posição do imigrante, não seriam estas ações pequenas transgressões realizadas por aqueles que não dispõem de poder algum? Parece-nos que a arte se torna um espaço possível para elaborar situações-limites que, na maioria das vezes, escapam a narrativa oficial.

Didi-Huberman, ao falar sobre os levantes, entende que este é movido pelo desejo de movimentos mais livres: “a alegria, como se sabe, é espaçosa: ela é tão fundamental que o ato do levante amplia, dilata o mundo ao nosso redor e nos coloca em ressonância com ele.” (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 299). A sociedade colonial na América Latina foi construída sobre bases opostas: pelo desejo de conservar um estado de coisas. A ideia de movimentar-se se torna um problema e exigir movimentos mais livres pode gerar um levante. Didi-Huberman também nos diz que “para saber é preciso tomar posição, o que supõe mover-se, e constantemente assumir a responsabilidade de tal movimento” (2017, p. 16).

Na exposição *Levantes*, de curadoria de Didi-Huberman, a cineasta grega Maria Kourkouta produz uma videoinstalação com o vídeo *Idomeni, 14 de março de 2016. Fronteira greco-macedônica*. Trata-se de cenas do filme de sua autoria *Spectres Are Haunting Europe* [2016] que apresenta indivíduos caminhando na Rota dos Balcãs, rota de acesso a Europa Ocidental. Com o fechamento desta rota em março de 2016, milhares de imigrantes ficam presos sem a possibilidade retornar a seus países, nem continuar sua trajetória. A cidade de Idomeni, na Grécia, recebe grande parte dessas imigrantes e se torna uma espécie de campo de refugiados improvisado.

Ao ver cenas da cidade de Idomeni, na Grécia, onde os refugiados se encontram presos em uma situação de absoluta vulnerabilidade, vemos a seguinte frase escrita em uma placa, “você não pode expulsar um movimento” (figura 6). Talvez seja esta a grande potência do movimento: ele não pode ser evitado.



Figura 6 - Vídeo *Idomeni*. Laputka Films. 2016. 8:23 minutos. Disponível em: <https://vimeo.com/150493039>

Referências bibliográficas

BONFIM, Manoel de. Latin America—Evils of Origin (Summary). In: RAMIREZ et al. **Resting Categories: Latin american and/or latino?**, Houston: The Museum of Fine Arts, 2012.

DIAS, Renato Duro. Fluxos migratórios e fronteiras: necessárias aproximações entre arte, política e direito. **Revista de Direito, Arte e Literatura**, v. 2, n. 1, p. 161-181, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A posição do exilado. Expor a guerra. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição. O olho da história I**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

_____. **Levantes**. Edições Sesc, 2017a.

GUSMÁN, Patricio. **El botón de nácar**. França-Espanha-Chile-Suíça. Direção: Patricio Guzmán, 2015. Documentário. Duração: 82 minutos.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, práticas da memória. Contraponto, 2014.

ROUQUIÉ, Alain. Latin America: An Introduction to Far-Western Identity. In: RAMIREZ et al. **Resting Categories**: Latin american and/or latino?, Houston: The Museum of Fine Arts, 2012.

RIBEIRO, Darcy. Does Latin America Exist? In: RAMIREZ et al. **Resting Categories**: Latin american and/or latino?, Houston: The Museum of Fine Arts, 2012.

SALCEDO, Doris. Convivemos bem com o horros. [Entrevista concedida a] Mario Gioia. **Folha de São Paulo**, São Paulo, março, 2008. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1803200814.htm>>. Acesso em: junho de 2020.

TRAVERSO, Enzo. **Melancolia de Esquerda**: marxismo, história e memória. Belo Horizonte: Âyiné, 2018.

Anelise Tietz

Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ, na linha História e Crítica da Arte. Mestre em Artes Visuais pelo mesmo programa e linha. Especialista em História da Arte e Arquitetura no Brasil pela PUC-Rio. Licenciada em Educação Artística habilitação Artes Plásticas pela UFRJ. Atualmente é docente efetiva do IFFluminense, onde atua como professora de Arte no Ensino Básico. Contato: anelisektietz@gmail.com