



E O SILÊNCIO NAGÔ CALOU EM MIM
SILENCIONAGÔ
FOTOGRAFIAS DE DENISE CAMARGO
CURADORIA DE DIÓGENES MOURA

Montagem como processo: espaços, poética artística e a curadoria

The photography exhibition assembly as process: spaces, artistic poetry and curatorship

Dra. Denise Conceição Ferraz de Camargo

Como citar:

CAMARGO, D. Montagem como processo: espaços, poética artística e a curadoria. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n.1, p.182-191, jan. 2018. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/949>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i1.949>.

Imagem: Grafismos, inversões e circularidade na marca criada pelo artista Pedro Menezes para a exposição *E o silêncio nagô calou em mim*. Foto: Janaína Miranda.

Montagem como processo: espaços, poética artística e a curadoria

The photography exhibition assembly as process: spaces, artistic poetry and curatorship

Dra. Denise Conceição Ferraz de Camargo*

Resumo

Este relato traz as cadeias de reações subjetivas e objetivas consideradas para a montagem da exposição fotográfica *E o silêncio nagô calou em mim*, realizada no Museu Nacional dos Correios em Brasília, no Centro Cultural Correios em Salvador e no Museu de Artes de Santa Catarina em Florianópolis, por onde a exposição faz itinerância desde 2013. Ao acolher a poética de processo imposta pelos percursos da pesquisa artística e considerar determinações previamente pactuadas no projeto elaborado para o edital de patrocínio com a Lei de Incentivo à Cultura do Governo Federal, a curadoria, assinada por Diógenes Moura, opera com diferentes camadas de sentidos, ora derivadas de seu próprio processo criativo, ora em resposta às condições oferecidas por aqueles espaços expositivos.

Palavras-chave

Fotografia; exposições de arte; processo de criação; cultura afro-brasileira.

Abstract

This paper presents the chains of subjective and objective reactions considered for the photographic exhibition *Nago Silence (E o silêncio nagô calou em mim)*, which has been circulating since 2013 in Brazilian exhibition venues, like the Museu Nacional dos Correios in Brasília, the Centro Cultural Correios in Salvador, Bahia, and the Museu de Artes de Santa Catarina in Florianópolis. The assembly poetic process was imposed by the artistic research, also considering the determinations previously agreed upon in the project elaborated for the sponsorship. For that the curatorship, signed by Diógenes Moura, operates with different layers of meanings, derived from his own creative process, or in response to the conditions offered by that arts exhibition spaces.

Keywords

Photography; art exhibitions; creative process; afro-Brazilian culture.

Diante da parede “mousse de cacau” – era a tinta mais cara da paleta dos marrons, emocionei-me com o texto crítico que o escritor, roteirista e curador Diógenes Moura havia inscrito ali:

E o silêncio nagô calou em mim trata das coisas que nos pertencem, do que temos direito, do que somos nós. Trata da existência dos que não gostam de mentir, dos que assumem o próprio rosto. Dos que não têm medo de seguir adiante como possuidores de uma humanidade distinta, de uma protocélula impregnada de mitos que dançam dentro do nosso corpo/memória insistindo em nos fazer despertar¹.

Diante do meu autorretrato à moda de uma máscara africana percebo as camadas de sentido que seu posicionamento, ao lado do texto, cria. Verbalizo um sorriso entre meio envergonhado e feliz em sua direção, a que Diógenes corresponde, já se divertindo: “quebrei seu galho deixando você ficar perto de mim”. Ele está em pleno processo criativo ordenando as 30 fotografias e os 11 textos, sentado à mesa no centro dos 300m2 da galeria do sexto andar do Museu Nacional dos Correios, em Brasília – DF.

A exposição é um dos resultados da pesquisa de doutorado que transformei em projeto para captação de recursos da Lei de Incentivo à Cultura do Governo Federal – um modo de retirar o trabalho da gaveta acadêmica e devolvê-lo em ações também para a sociedade. Era 2013 e a mostra seguiu depois para o Centro Cultural Correios, Salvador – BA, e, posteriormente, foi contemplada pela Temporada de Exposições Individuais do Museu de Artes de Santa Catarina, Florianópolis – SC, em 2014. Há projetos de caminhar para outras praças em 2018. Para cada espaço expositivo, um conjunto de decisões curatoriais que privilegiaram os percursos da pesquisa, o ato criador e a cadeia de reações subjetivas na montagem.

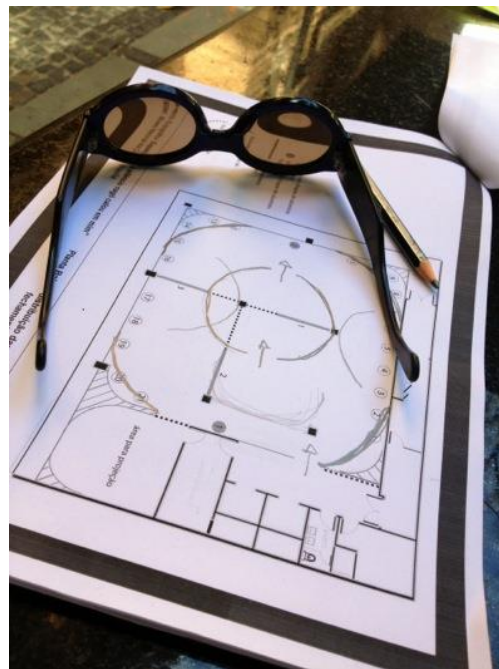


Fig.1 e 2 . Diógenes Moura e seu processo de criação durante a montagem, em Brasília (esq.). Detalhe de seus óculos sobre a planta da galeria, quando a exposição era apenas projeto (dir.). Fotos: Denise Camargo.

As escolhas artísticas que faço para o território sagrado do candomblé – as imagens tratam de um acervo de saberes para seus descendentes míticos –, buscam uma luz singular para a plasticidade das cerimônias e relações poéticas que deslocam o registro fotográfico da óbvia – e desnecessária! – reprodução dos rituais. Mas não nego a fronteira entre a arte e o documento, nem a necessidade de trazer o verbo para o corpo do trabalho para explicitar aspectos das manifestações culturais. Visando possibilidades de ampliar os espaços perceptivos de uma experiência muito intensa e particular, a pesquisa artística cobre elementos da cosmogonia negro-africana como a materialidade, a circularidade e a transmissão da palavra², que são pontos fortes para a preservação desses territórios de resistência cultural e que foram acolhidos pelo projeto curatorial.



Fig.3 e 4. Das camadas de sentido: autorretrato da artista posicionado ao lado de texto do curador. Fotos: Janaína Miranda (Brasília); acima: Zé Paiva (Florianópolis).

O título ‘E o silêncio nagô calou em mim’ expressa o paradoxo de um silêncio que cala, no sentido de que entra, penetra, prenhe de significados, para dar voz a um patrimônio intangível de raízes e crenças. Resultado de uma expansão associativa³ foi explicitado na definição de dicionário que vai inscrita ao final do vídeo – uma síntese da mostra para divulgação ou abreviação da experiência expositiva: “Calar [Do lat. Calare, ‘fazer baixar’, fazer penetrar...]. Verbo transitivo indireto. 7. Penetrar fundo; gravar”. Ressalto que o verbo “baixar” é comum para identificar o fenômeno por meio do qual acredita-se que as divindades montem os corpos dos seus descendentes míticos, em transe, durante os rituais. Para a logomarca, as palavras ‘Silêncio Nagô’ justapostas, grafadas em cor laranja, letras maiúsculas e sem espaços, criam o grafismo semelhante aos que representam tradicionalmente as diferentes etnias africanas. O conjunto, rebatido para a linha de cima, causa o espelhamento e nos remete a um dos alicerces do trabalho – ao olhar para si mesmo, olha-se também para um outro. O design foi criado pelo artista Pedro Menezes com o propósito de atender a minha sugestão de concretizar a circularidade – como nas rodas em que a comunidade dança o xirê; como nos *ilequês*, brajás, quelês e *indês* que são todos objetos simbólicos⁴ e de pertença cultural; como o tempo dos mitos que não tem fim.

Uma vez definidas as nossas posições

Sucedeu-se uma delicada techedura para exigir dos espectadores atenção e entrega. “Trata-se de uma exposição para descobrir”, defende, o curador. É preciso considerar que as decisões de montagem ajustaram-se às possibilidades (e impossibilidades) do projeto e, especialmente, das galerias que a receberam – e isso nem sempre é possível prever o resultado antecipadamente, quando da elaboração do projeto. De qualquer forma, a exploração do espaço levou o espectador aos movimentos desejados por mim: para o interior das próprias cenas registradas, e para si mesmos.

Do invólucro, desejava-se um ambiente de aproximação e intimidade. Mas a área central do piso da galeria em Brasília era pintada de branco e destoava dessa ideia. A saída foi esconder todo o piso original por um tapete de forração, formando uma caixa marrom. Em Salvador, a galeria muito luminosa e entrecortada por janelas provocou outros desafios. Em Florianópolis, o espaço museológico pedia outros contornos. Mas foi na montagem em Salvador que ocorreram as mais potentes adaptações poéticas para a expografia exibida originalmente em Brasília.

Uma vez tomada a decisão de manter brancas as paredes das duas últimas salas em Salvador, percebi o curador conciliando elementos para que o conjunto das obras pudesse ganhar sentido ali. O resultado foi uma passagem do interior do útero sagrado (das salas marrons) para o exterior (das salas brancas) [fig. 5], fazendo surgir uma instalação de conhecimentos para compartilhamento com o público.

Para esse espaço, Diógenes deslocou o autorretrato, alojado ao lado do texto curatorial em Brasília e incluiu um texto escrito por mim. Criei uma mesa redonda forrada com capulana e sobre a qual depositou livros dos fotógrafos Pierre Verger, José Medeiros e Mario Cravo Neto, seminais para artistas que vieram depois deles e que trabalham nesse campo de batuques que são os terreiros. E eu também decidi ali incluir a fotografia *Éwé*, que não fez parte da edição inicial da mostra e que registra um espaço simbólico onde se concentra e, ao mesmo tempo, se expande a energia vital, e, por fim, dá atestado ao meu processo criativo pela frase: “Busco essa fotografia dentro fora, fora dentro. Às vezes, uma nota acentuada fora de lugar”.



Fig. 5. Detalhe das “salas brancas”, em Salvador: diálogos com referenciais teóricos e seminiais para a pesquisa artística.
Foto: Denise Camargo.



Fig. 6. Impressões de grande dimensão em tecido foram utilizadas para separar o espaço multimídia (vídeo e aplicativo de interação com o público), em Brasília. Foto: Janaína Miranda.

Próximo ao conjunto das “salas brancas” foram implantados o vídeo – um resumo que “reorganiza” linearmente o trabalho para o público e abrevia sua visita, se necessário – e o aplicativo com o qual convoco os visitantes a deixarem um registro para a pergunta *O que cala em você?* Em Brasília, o setor composto pelo vídeo e aplicativo foi separado no espaço expositivo por uma fotografia impressa em tecido de grande dimensão [fig. 6]. Em Florianópolis, eles também encerravam o roteiro, sem separação evidente. Enfim, as salas brancas firmaram a disponibilidade da própria curadoria para o diálogo com o público.

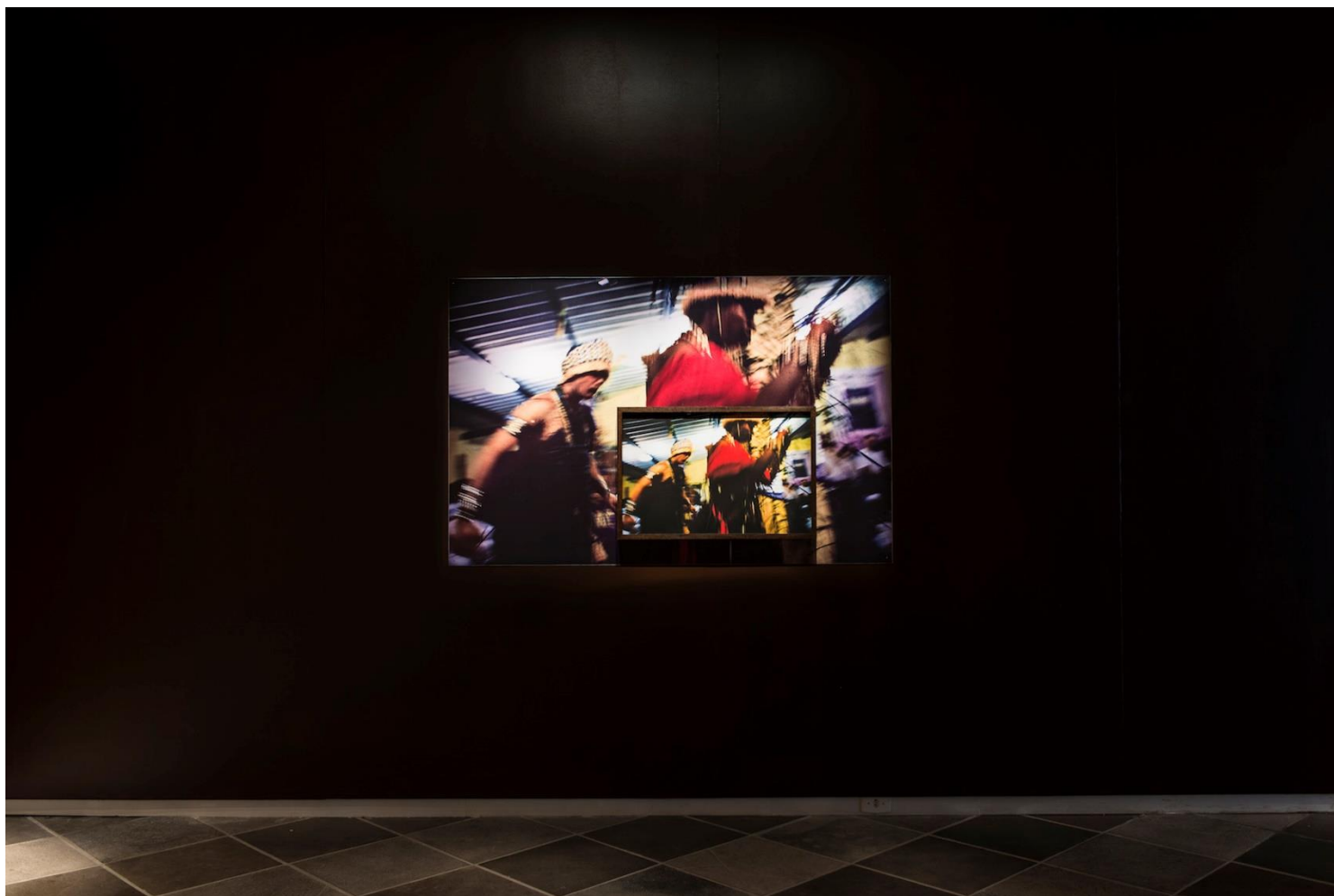


Fig. 7. A sobreposição de imagens alterou a desproporcionalidade das áreas em Salvador e criou uma nova dimensão estética e espacial na montagem de Florianópolis. Foto: Zé Paiva.

Para exibir as 30 imagens nas paredes picotadas pelas grandes janelas do casarão histórico de pé-direito alto localizado no Pelourinho, Diógenes optou pelo recurso de sobrepor cinco das fotografias emolduradas sobre a mesma fotografia impressa em suporte de cerca que 2 x 2m. O efeito foi uma explosão estética que estimulou ainda mais a desproporcionalidade do espaço, ao invés de escondê-

la. Esse recurso repetido na montagem em Florianópolis teve o valor de isolar determinadas imagens no grande retângulo formado pelo espaço, dando destaque, em especial, à única imagem colorida localizada na parede do fundo, oposta à entrada, de onde o público podia ter visão ampla da exposição [fig. 7]. E, por fim, para lidar com as grandes janelas do casarão que transferiam para dentro a beleza da paisagem ao redor, mas também toda a luz do sol do verão soteropolitano. Assim, ele optou por quebrá-la com tecidos dando origem a telas flutuantes que, ademais, vestiam o vento. No barrado, palavras pinçadas dos textos do caderno de processo, grafadas por mim e bordadas pela cenógrafa, Juliana Augusta Vieira.

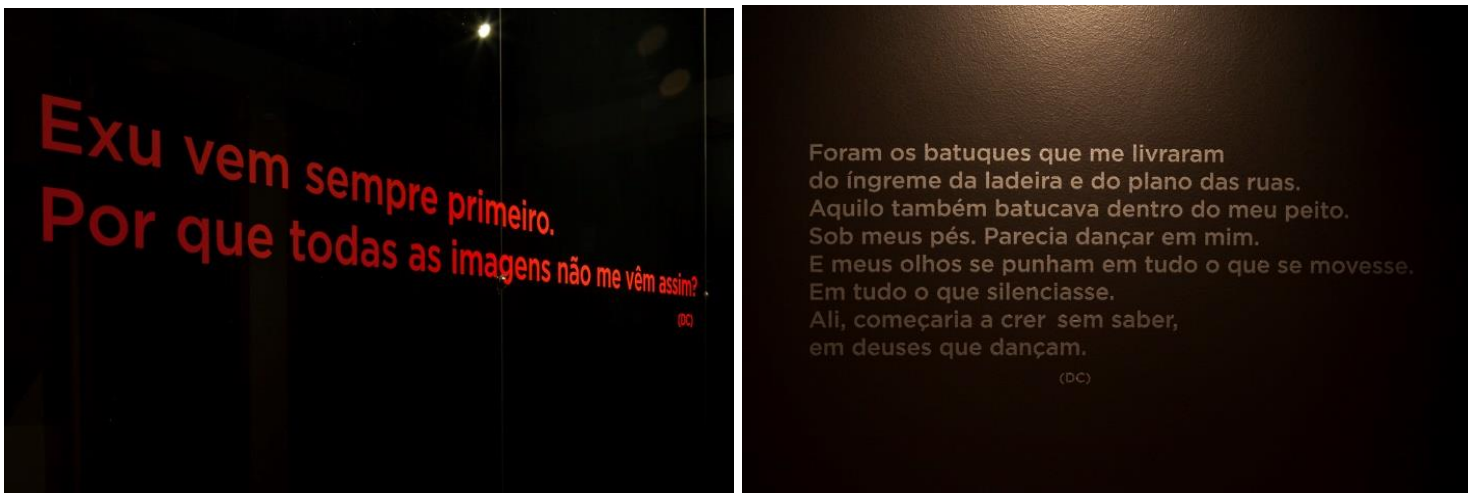


Fig.8. Detalhe de Axós: obra colaborativa criada pelo curador, cenógrafa e artista para solucionar o excesso de luz das janelas do espaço expositivo, em Salvador. Foto: Denise Camargo.

A mistura da necessidade com ato criador gerou a obra coletiva *Axós*, composta de cinco tecidos bordados com palavras manuscritas. Com isso, a curadoria proporcionou uma nova concepção para a exibição dos tecidos, elemento que criava corpo à proposta de trazer a materialidade presente na cultura para o espaço expositivo. Mesmo as imagens impressas em tecido serviram para, prosaicamente, cobrir

uma porta, na montagem em Salvador e criar divisas, tanto na montagem em Salvador, quanto em Brasília [fig.8]. Em Florianópolis, o desenho da galeria não permitiu utilizar essas obras.

Faltava a palavra para satisfazer um aspecto importante da poética artística. Foi assim que trechos retirados do caderno de processo foram adesivados em recorte cinza metálico [fig.9]. Apenas o texto que acompanha a imagem que abre a exposição, e que faz referência à divindade Exu⁵, recebeu cor vermelha para lhe fazer simbolicamente menção. Mas a estratégia adotada pela curadoria na montagem foi dissociar os outros textos de seus correspondentes em imagem para criar novas trajetórias de fruição para as descobertas.



Figs. 9 e 10. No detalhe, textos coletados do caderno de processo: reflexões sobre o próprio processo criativo. Fotos: Janaina Miranda.

Poética curatorial

É seguro que o propósito de acentuar a experiência do universo dos terreiros não ganharia resultados estéticos significativos sem o uso desses expedientes, nem se fortaleceriam, assim, as referências sobre os ritos fotográfico e iniciático que eu procurava evidenciar na pesquisa artística.

As poéticas híbridas⁶ no processo de montagem fazem do curador um artista. A discussão sobre a pecha de atravessador que encontramos em alguns escritos (Basbaum, 2006; Lagnado, 2000; Reyes Palma, 2005) em nada se assemelha com o trabalho intelectual de articulações e conceitos próprios (Lagnado, 2000) que o escritor, poeta, roteirista, um curador independente sem vínculos institucionais diretos, apresenta.

Comprometido com o objeto artístico, Diógenes devasta as teses vigentes de que curadores estão em franca confusão artística e disciplinar (Molina, 2009). Hospeda-se confortavelmente nos processos alheios, sem confrontos ou desconfortos para o seu próprio eu lírico (Basbaum, 2006).

Ao criar estratégias de montagem que autorizaram meu discurso artístico, ele atua como um atento observador do cotidiano de seus complexos e inquietantes personagens: intérprete de realidades, espaços poéticos e espaços ao seu redor.

Referências

BASBAUM, Ricardo. O artista como curador. In: FERREIRA, Glória [org.]. *A crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

CAMARGO, Denise. *E o silêncio nagô calou em mim*. São Paulo: s/ed, 2013.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

GONÇALVES, Lisbeth Rebolo. *Entre cenografias*. O museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: Edusp, 2004.

LAGNADO, Lisette. O curador como autor. *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais. 10 dez. 2000.

MEDINA, Cuauhtémoc. Sobre la curaduría en periferia. In: *Arte Nuevo*, 2008. Disponível em: <http://arte-nuevo.blogspot.com/2008/09/sobre-la-curadura-en-la-periferia-por.html>. Acesso em 10/10/2017.

MOLINA, Juan Antonio. *La curaduría como indisciplina*. Disponível em: http://issuu.com/juanmolina/docs/la_curadur_a_como_indisciplina. Acesso em 30/05/2009.

PALMA, Reyes. Francisco. *El curador, figura de fusiones, silencios y saturaciones*. Cidade do México: Estampa, 2005.

SALLES, Cecília. *Redes da criação: Construção da obra de arte*. Vinhedo: Horizonte, 2006.

Notas

* Fotógrafa, pesquisadora do campo das artes visuais. Doutora em Artes, mestre em Ciências da Comunicação, foi docente do Bacharelado em Fotografia do Centro Universitário Senac em São Paulo e coordenadora da pós-graduação em fotografia. É professora adjunta do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes/Universidade de Brasília. Pesquisa temas relativos à teoria e crítica fotográfica; a imagem e matrizes afro-brasileiras; processos de criação; arte e tecnologia.

¹ Texto plotado na parede do Museu Nacional dos Correios em Brasília.

² Nas comunidades tradicionais, os saberes são transmitidos oralmente de geração a geração.

³ Cecília Salles (2006) trata das *expansões associativas* nos estudos de crítica genética e dos processos de criação como um sistema para ampliação de ideias. Ela exemplifica o conceito por meio da regra: “se isso acontece, pode gerar aquilo ou aquilo outro, etc”.

⁴ Colares confeccionados em diferentes formatos e cores. Levam miçangas, búzios e pedras variadas. São elementos que identificam a posição hierárquica de um indivíduo na comunidade. *Ilequês* são colares de muitas voltas usados pelos iniciados; *brajás* são colares únicos truncados por contas ou outras pedras a intervalos regulares, e usados pelos que têm acima de sete anos de iniciação; *quelê* é um colar usado como uma gargantilha, durante rituais de iniciação e cerimônias periódicas. *Indés* são as pulseiras e os braceletes que enfeitam as divindades.

⁵ Exu (Legbá, Bará, Eleguá), divindade que tem um temperamento irascível e brincalhão. A ele corresponde o princípio da transformação, do trânsito e das diversas acepções e funções das coisas do mundo. Segundo a mitologia iorubana, é sempre o primeiro a receber reverências e oferendas.

⁶ *Poéticas híbridas*, segundo Lisette Lagnado (2000), é um conceito criado pelo curador Paulo Herkenhoff para indicar o complexo artístico que envolve a prática curatorial.

Artigo recebido em setembro de 2017. Aprovado em novembro de 2017.