

A PERFORMANCE *THE IMAGE MAKER*, DE CLAUDIO GOULART, SOB A PERSPECTIVA DA MONTAGEM HISTÓRICA

Fernanda Soares da Rosa

Resumo: Este artigo analisa a performance *The Image Maker* (1983) do artista brasileiro Claudio Goulart (Porto Alegre, 1954 – Amsterdã, 2005), realizada nos Países Baixos, a partir de uma perspectiva histórica. Tendo como base teórica Georges Didi-Huberman, o artigo reflete de que forma o tema da história está presente na produção de Goulart. Traz, ainda, aproximações possíveis com Bertold Brecht e a ideia de montagem histórica; o uso de objetos na expressão artística, como a maleta, e sua relação com a Segunda Guerra Mundial.

Palavras-chave: Claudio Goulart. Performance. Montagem histórica. História. Memória.

THE PERFORMANCE *THE IMAGE MAKER*, BY CLAUDIO GOULART, FROM THE PERSPECTIVE OF HISTORICAL MONTAGE

Abstract: This article analyzes the performance *The Image Maker* (1983) by the Brazilian artist Claudio Goulart (Porto Alegre, 1954 – Amsterdam, 2005), presented in the Netherlands, from a historical perspective. Drawing on Georges Didi-Huberman's theoretical framework, the article reflects on how the theme of history is present in Goulart's work. It also explores possible connections with Bertolt Brecht and the notion of historical montage, as well as the use of objects in artistic expression, such as the suitcase, and their relation to World War II.

Keywords: Claudio Goulart. Performance. Historical montage. History. Memory.

A desordem do mundo, eis o assunto da arte
(Didi-Huberman, 2017b, p. 27).

Em 28 de março de 1983, às 19 horas, *The Image Maker*, de Claudio Goulart, foi apresentada no *Theater De Muzeval*, em Emmen, Países Baixos. Com duração de 17 minutos e 33 segundos, a *performance/leitura* gira em torno de uma série de objetos que o artista vai retirando de dentro de uma maleta¹. Da apresentação, há um registro em vídeo, gravado durante o evento. O documento faz parte do acervo arquivístico pertencente à Coleção Artistas Contemporâneos da Fundação Vera Chaves Barcellos².

Claudio Goulart, artista brasileiro natural de Porto Alegre, nascido em 1954, estudou arquitetura na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), na região metropolitana de Porto Alegre, a partir de 1975, sem concluir. Desenvolveu sua carreira na capital dos Países Baixos, Amsterdã, onde viveu desde meados da década de 1970. Teve uma significativa atuação no cenário artístico holandês, especialmente entre os anos 1980 e 2000, realizando projetos individuais em diferentes cidades dos Países Baixos e em outros, como Portugal, Espanha, Itália, França, Alemanha, Bélgica, Suíça, Inglaterra, Cuba, México, Japão; e em parceria com artistas como Raul Marroquin, David Garcia, Ulises Carrión, Aart van Barneveld, Flavio Pons e Vera Chaves Barcellos. Mesmo com sua projeção internacional e, até o início de minha investigação, Goulart não havia sido tema de pesquisas acadêmicas, não tendo, até então, um estudo aprofundado sobre sua produção. O artista vivenciou intimamente a crise da aids, tendo contraído a enfermidade possivelmente no final dos anos 1980, segundo relatos de amigos e familiares. Participou de um projeto experimental na Holanda para tratamento da doença, e viveu aproximadamente 20 anos com a enfermidade, até 2005, quando interrompe sua vida através da eutanásia, em Amsterdã.

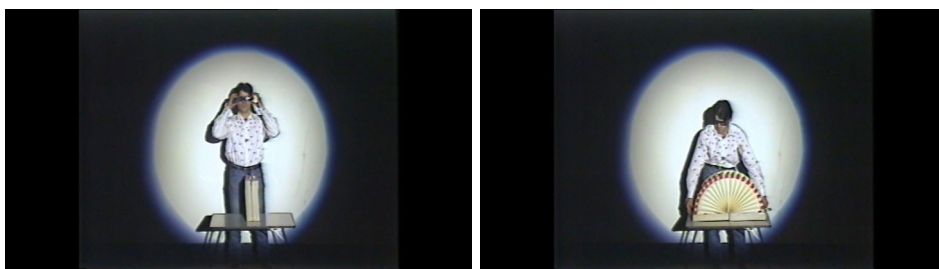
A performance inicia com a presença do artista no palco do teatro. Em pé, Goulart posicionado atrás de uma pequena mesa articulada é iluminado por uma luz que destaca seu corpo disposto no espaço central

¹ A performance já havia sido realizada em outra ocasião, em 13 janeiro de 1983, no espaço alternativo de arte Plan B, em Tóquio, durante uma temporada do artista no Japão.

² Não há registros *on-line* da performance.

do palco, quase totalmente escuro, com exceção da luz cênica que forma um círculo iluminando o artista. Goulart veste uma camisa branca estampada com diversas letras do alfabeto dispostas aleatoriamente em todo o tecido, sobrepondo uma camiseta vermelha, uma calça jeans azul, cinto e sapatos pretos. Em frente ao artista, em cima da mesa, na altura dos joelhos, há uma maleta fechada, sobre a qual Goulart repousa as mãos. Em seguida, avança no palco e caminha para frente da mesa, tranquilamente, até que para, levanta as mãos na altura do peito e bate palmas, com os olhos fixos na plateia por breves segundos. Após, pronuncia a primeira palavra de sua leitura: *applause* [aplausos]. A pronúncia é feita em inglês, assim como todas as outras ao longo da performance.

Goulart retorna, em seguida, para trás da mesa, retirando do bolso traseiro da calça jeans um óculos, feito provavelmente de papel, desses modelos usados para proteção ocular ao acompanhar eclipses solares. O artista coloca os óculos por alguns segundos, pronuncia a palavra *art* [arte] olhando para a plateia, e então, *box* [caixa], enquanto toca, com as duas mãos incisivamente, a maleta. Em seguida, o artista a abre, revelando seu interior: uma série de compartimentos em formato sanfonado, ideal para armazenamento de documentos e/ou pequenos objetos – lembrando uma caixa de arquivo.



Figuras 1 e 2. Claudio Goulart. *The Image Maker*, 1983. Registros de performance, frames de vídeo.
Fonte: Coleção Artistas Contemporâneos, Fundação Vera Chaves Barcellos, FVCB, Viamão (RS).

De dentro da maleta-arquivo aberta, resgata um pequeno envelope branco que guarda um balão azul, leva-o à boca e o enche com o ar de seus pulmões. Após inflar o balão, Goulart pronuncia a palavra

balloon [balão] enquanto o solta no ar. A seguir, pega outro balão, agora branco, e repete a ação. *White, green, orange, pink, yellow* e *red* [branco, verde, laranja, rosa, amarelo e vermelho] são pronunciadas. Por fim, após encher o último balão, o vermelho, Goulart retira um alfinete de sua camisa e o fura, acompanhado da expressão *bomb* [bomba].

Na sequência, retira um rolo de fitas de tecido com cores diversas. Ao desenrolar o material, ele o leva ao rosto, vendando seus próprios olhos. Ao recolher as fitas, ele se direciona ao público e pronuncia a palavra *color* [cor]. O rolo das fitas coloridas é novamente arquivado na maleta, como faz com os demais objetos.



Figura 3. Claudio Goulart. *The Image Maker*, 1983. Registro de performance, frame de vídeo. Fonte: Coleção Artistas Contemporâneos, Fundação Vera Chaves Barcellos, FVCB, Viamão (RS).

Distancia-se do foco do palco por alguns instantes e, por alguns segundos, some, para brevemente apagar as luzes da cena. Sua voz emerge da escuridão, pronunciando *dark* [escuro] e, em seguida, *expectation* [expectativa]. A luz reacende e Goulart retira da maleta um novo objeto, uma espécie de haste de metal com um papel quadrado em branco, lembrando o formato de uma bandeira. A iluminação agora projeta um quadrado, desenhando a sombra do artista na parede. Goulart projeta imagens diversas sob o *objeto-bandeira*: uma cruz, uma árvore no

formato de pinheiro de Natal, bandeiras de diferentes países, uma estrela, a lua. Goulart acende um fósforo e, ao pronunciar *fire* [fogo], atea fogo no *papel-bandeira*. Após a queima, pronuncia *flag* [bandeira].

A iluminação central arredondada é retomada no palco, e Goulart resgata algumas páginas dobradas de uma edição do jornal francês *Le Monde* da *maleta-arquivo*. Ao desdobrar as páginas, ele retira uma fatia de pão, pronuncia *gag* [mordança], morde a fatia e inicia a leitura. As frases lidas descrevem uma matéria sobre a fome no mundo: *After some years, there is some countries of this problem, but repeating there. Fifteen billion human been died of hunger every year. There is a test another vírus, a hundred six thousand dead every day. After some years [...]*³. Mastiga o pão enquanto lê, tornando a leitura indecifrável até ser interrompida.

Novas fitas de tecido são trazidas à cena e, uma por uma, levadas aos olhos de Goulart, como uma venda. As cores das fitas, como descritas anteriormente, também variam. Com uma venda branca sobreposta por uma vermelha com a palavra *history* [história], Goulart abre quatro botões de sua camisa branca, deixando à mostra a camiseta vermelha por baixo. Infla o peito em uma pose altiva e pronuncia a palavra *hero* [herói]. Coloca um óculos de sol e pronuncia a palavra *Hollywood*.

Com a camisa novamente fechada, Goulart abre exageradamente os olhos com auxílio de seus dedos e os fixa na plateia, dizendo *eyes* [olhos]. Retira da maleta um mapa-múndi impresso em cores e pronuncia *journey* [jornada]. Logo após, ele abre um envelope branco contendo uma chave [*key*], que é levada à boca por alguns segundos e, ao retirá-la, o artista pronuncia *language* [linguagem]. Uma série de cartões é mostrada à plateia, depois deixados cair no chão sucessivamente, até que enuncia *lecture* [leitura; performance; conferência]. Novos objetos são retirados, acompanhados de palavras relacionadas.

Outra camisa branca é vestida, uma arma falsa é retirada da maleta e disparada à plateia enfatizando a palavra *shot* [tiro]. Ao se virar, revela um alvo nas costas da camisa que está vestindo. Duas faixas pretas são entrecruzadas na cena, formando um X.

3 "Depois de alguns anos, há alguns países com esse problema, mas aí se repetindo. Quinze bilhões de pessoas morrem de fome todos os anos. Há um teste de outro vírus, cento e seis mil mortos todos os dias. Depois de alguns anos" (tradução nossa).



Figura 4. Claudio Goulart. *The Image Maker*, 1983. Registro de performance, frame de vídeo. Fonte: Coleção Artistas Contemporâneos, Fundação Vera Chaves Barcellos, FVCB, Viamão (RS).



Figura 5. Claudio Goulart. *The Image Maker*, 1983. Registro de performance, frames de vídeo. Fonte: Coleção Artistas Contemporâneos, Fundação Vera Chaves Barcellos, FVCB, Viamão (RS).

Mais um papel dobrado é retirado da maleta, revelando um desenho de tijolos vermelhos. Goulart pronuncia *wall* [parede] ao mostrá-lo e depois se agacha e se esconde atrás da *parede*. Um papel amarelo com gramatura mais grossa é dobrado em formato de cone e levado à boca, enquanto Goulart pronuncia a frase “yes, I love you” [sim, eu te amo]. Em seguida, um disco de papel preto estampado com letras brancas é retirado de um envelope e posicionado em um suporte que o artista leva à boca, girando-o.

O PROCESSO POÉTICO DE CLAUDIO GOULART

Da descrição anterior, destacando trechos das cenas apresentadas no palco pelo artista ao longo da leitura, reconheço que alguns dos objetos usados são comuns na visualidade produzida por Goulart, como a fita. Desde as primeiras performances realizadas nos anos 1970 por Goulart, em parceria com Flavio Pons⁴, como em *Lovers* e *Dialogs*, ambas apresentadas em 1978 na Time Based Arts Gallery, em Amsterdã, a fita apresenta-se como um signo presente em imagens produzidas por Goulart em diferentes linguagens.

Pons relatou, em entrevista, o encontro com Goulart e seu processo poético em conjunto. Os trabalhos, que muitas vezes iniciavam com uma ideia desenvolvida para uma linguagem, como a performance, por exemplo, após sua realização, poderiam ser explorados e registrados em outras linguagens, como fotografia e/ou vídeo, no caso de *Lovers* e *Dialogs*.

Logo depois que Claudio, em 1976, chegou a Amsterdã, onde eu já vivia há mais de um ano, começamos a produzir trabalhos juntos. No começo, mais com obras gráficas, colagens e fotografia. [...] Em 1978 começamos a fazer, juntos, performance, que na época era uma disciplina muito nova. Isto era apresentado em galerias/espacos de vanguarda de Amsterdã, que começavam a mostrar instalações e performances. Numa tentativa de documentar e preservar nossas performances, começamos a fazer séries fotográficas. Logo em seguida começamos a fazer vídeo tapes e, a seguir, combinamos isto

⁴ Flavio Pons (Dom Pedrito, Rio Grande do Sul, 1947). Artista visual, mora e trabalha em Amsterdã, na Holanda, desde a década de 1970. Participou de exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior, como a *XII Bienal de Paris* (1982); *V e VI Bienais de Havana* (1994 e 1997); *Arte Holandesa Contemporânea* (2000); e *A Short History of Dutch Video Art* (2005).

em apresentações de *live video performance*, fazendo uma combinação de performance ao vivo, vídeos em circuito fechado e vídeos já registrados [...].⁵ (Pons, 2017).

Pons critica ainda, em entrevista cedida ao jornal Zero Hora, em 08 de novembro de 1979, o cenário cultural brasileiro, mais especificamente, no contexto da capital gaúcha. Para ele,

Aqui não existem condições comerciais para se fazer este tipo de trabalho [performance]. Em Amsterdam, as galerias nos pagam 200 dólares para realizar uma performance. Aqui o artista tem que se comercializar para viver. Tem que vender quadrinho para pendurar na parede. O mercado daqui não evoluiu ao ponto de poder pagar este tipo de coisa (Performance [...], 1979, p. 3).

Na ocasião da entrevista, Goulart e Pons apresentaram no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) a performance *A Arte como adorno do poder*, "uma fusão de várias manifestações artísticas (slide, som, luz, música, voz, corpo e movimento) que pretende[u] envolver o público à maneira do espetáculo [...]" (Performance [...], 1979, p. 3). A edição do jornal destaca a apresentação como uma das primeiras performances realizadas em Porto Alegre.

Nos registros fotográficos da performance, Goulart está sem camisa, vestindo apenas uma calça preta, com os olhos vendados, em frente a uma projeção de uma partitura, que é lentamente censurada por uma fita larga escura, ocultando os símbolos musicais e impedindo-os de serem lidos e compreendidos em sua totalidade. A fita, assim, emerge naquele contexto ditatorial brasileiro como símbolo da censura e perseguição aos corpos livres, questionadores, à *margem* que tanto foram perseguidos e violentados no período. A presença desse objeto aparentemente simples se desdobra na poética do artista. Sutilmente, converte-se ora em venda, ocultando os olhos e retirando a visão do

⁵ Entrevista com Flavio Pons, realizada em 09 de maio de 2016, em ocasião do projeto de pesquisa que resultou na publicação *Claudio Goulart: some pieces of myself* (2017), publicada pela Fundação Vera Chaves Barcellos com financiamento do edital Rumos Itaú Cultural (2013-2014).

artista, como nas instalações *A man can hide another* (1994), *Los juguetes* (1997) e *Whishiful Thinking* (1997); ora amarra e desprende os corpos em *Lovers* (performance de 1978 e vídeo de 1980); ora amordaça seus lábios, ou ainda, é fio condutor de um diálogo sem palavras em *Dialogs* (performance de 1978 e vídeo de 1980).

Destaco que esse signo pode ser visto como uma recorrência em sua produção, assim como outros elementos que também são utilizados na apresentação e reaparecem em diferentes trabalhos do artista, como a arma, o muro, a *maleta-arquivo*, o mapa, a bandeira, entre outros. Além disso, em meio ao material arquivístico e as obras de Goulart recentemente adquiridas pela Fundação Vera Chaves Barcellos, há uma coleção de fitas de cetim, de cores e em formatos variados, muitas das quais foram utilizadas em apresentações de performances, como em *The Image Maker*.



Figura 6. Claudio Goulart. *A man can hide another*, 1994. Fotografia, registro de instalação. Fonte: Coleção Artistas Contemporâneos, Fundação Vera Chaves Barcellos, FVCB, Viamão (RS).

O corpo do artista em evidência, recorrente em seus trabalhos, aponta uma estratégia de produção de autoimagem que negocia com um possível impulso narcisístico da existência artística. Performar em frente à câmera, seja fotográfica, seja de vídeo, ou ainda, em um palco em frente a uma numerosa plateia, é algo caro a Goulart, que performa desde final dos anos 1970 na Europa. Nos campos da sexualidade e da identidade, o artista se autoafirma frente ao público, coloca-se em seu corpo cisgênero, branco, gay, latino-americano, estrangeiro, frente à audiência. Dentre as políticas da autorrepresentação, sua presença por si só na centralidade de um espetáculo artístico, em uma reconhecida casa de teatro europeia, já é um ato político.

CADA MALA, UMA VIDA. CADA MALA, UMA FAMÍLIA

Durante toda a apresentação, uma tensão histórica está presente. *The Image Maker* toca não apenas as relações entre saber e poder que sobrepõem as páginas já escritas sobre a dita História oficial latino-americana e enlaçam os respectivos países que compõem parte da América Latina e da Península Ibérica; os objetos evocados pelo artista trazem elementos que remontam períodos de violência, repressão e guerra no mundo ocidental.

A mala, objeto capaz de carregar pertences individuais ou coletivos, durante a performance indica certa desordem; ao abri-la, já nos primeiros momentos da apresentação, nota-se um volume grande e variado de objetos. Goulart, ao escolher e retirar os objetos um por um, dá a impressão inicial de que são escolhidos aleatoriamente. Porém, ao longo das cenas, percebe-se que são premeditadamente escolhidos; Goulart os ordena cuidadosamente e ressignifica cada um ao nomeá-los à plateia. Ao retirar os objetos de dentro da mala, Goulart indica uma recomposição destes que, ao longo das cenas, podem ser vistos como mais que uma simples reordenação, sendo uma complexa composição que se caracteriza como uma montagem quase que teatral.

Imediatamente penso nas centenas de malas presentes na coleção do museu polonês de Gdańsk. A imagem que evoco é a de um amontoado de malas empilhadas, uma em cima da outra, ocupando uma grande

vitrine do Museu da Segunda Guerra Mundial (1939–1945). Os objetos em tamanhos, formatos e cores variadas pertenceram a pessoas que foram retiradas de suas casas, separadas de suas famílias, sequestradas e compulsoriamente enviadas para trabalhar nos campos de concentração, projetados e construídos pela Alemanha nazista durante a Segunda Guerra Mundial, com o objetivo de dizimar sistematicamente milhões de judeus, eslavos, comunistas, homossexuais e outros que, segundo o regime nazista, eram considerados membros de povos inferiores e indignos de viver. O extermínio em massa acontecia de diferentes formas, podendo ser através de trabalhos extremos e em condições de fome, mas principalmente através das câmaras de gás. A abordagem do Holocausto se dá especialmente a partir de fotografia e de objetos pessoais de vítimas dos campos de concentração. Ao observar as imagens disponíveis no site do museu, percebemos que esses objetos trazidos são comoventes, como um único sapato de couro infantil dentro de uma vitrine de vidro.⁶ Os objetos são registro, relato, presença e voz daqueles que foram perseguidos, sequestrados, humilhados e assassinados pelo nazismo alemão.

Durante uma entrevista com a tradutora Ilana Feldman, em *Cascas* (2017), Didi-Huberman abordou a experiência de lidar com a dor e a emoção ao interpretar e produzir imagens a partir do *inimaginável*, como as quatro imagens capturadas clandestinamente por prisioneiros no crematório V de Auschwitz-Birkenau, em 1944, por um membro do Sonderkommando. O autor destaca que “a imagem é um ponto sensível exemplar da história, do pensamento, do conhecimento, até mesmo da ação política. A imagem é o lugar onde tudo é possível, tanto o pior como o melhor, e que devemos atravessar num momento ou noutro” (Didi-Huberman, 2017a, p. 97). Em meio aos relatos tão inacreditáveis, como pensar e escrever sobre o impensável? Segundo ele, “para saber é preciso imaginar” (Didi-Huberman, 2017a, p. 15).

Ali, no ponto de vista de Didi-Huberman, a imagem do *inimaginável* corresponde à experiência vivenciada daquele e naquele *espaço-tempo histórico*, mas que reverbera na história mundial e sempre reverberará. As quatro imagens nos levam à desmesura e à incapacidade de conceber a

⁶ Mais informações sobre a exposição disponíveis no site do museu: <https://muzeum1939.pl/en/main-exhibition.html>.

dor da experiência vivida nos campos de concentração nazistas e, se essas imagens produzidas nos direcionam a ver apesar da destruição, convém olhá-las como um arqueólogo, como quem busca pistas e vestígios em espaços e relatos do que antes se poderia pensar como impensável; nos relatos e registros encobertos pelo tempo, onde "não há mais nada para ver", deve-se desconfiar de tudo, "para saber mais do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo" (Didi-Huberman, 2017a, p. 61).

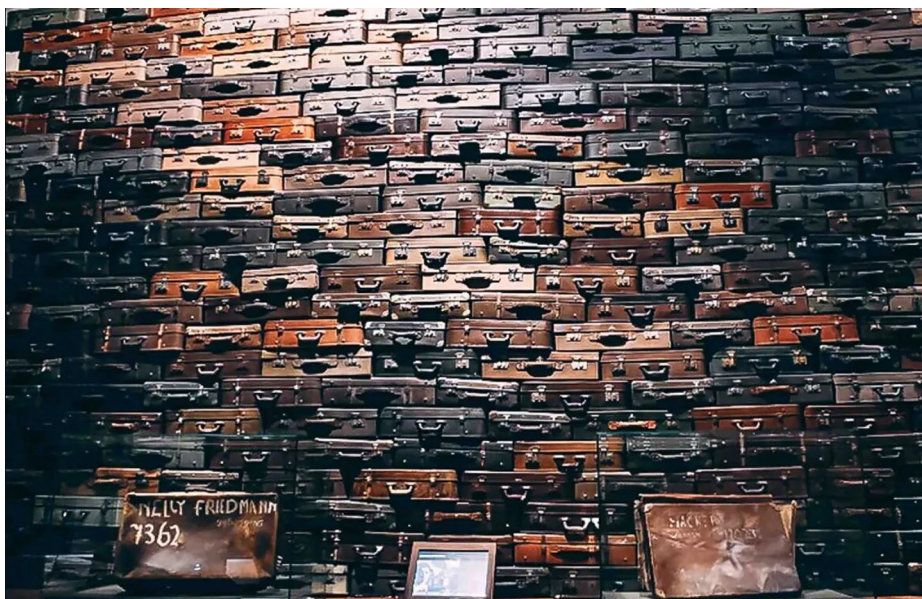


Figura 7. Malas representando os sequestros para campos de concentração, exposição do Museu da Segunda Guerra Mundial de Gdańsk, Polônia. Foto: Oncotô Travel. Fonte: <https://oncototravel.com.br/museu-da-segunda-guerra-gdansk>.

Ao analisar *The Image Maker* sob essa ótica, percebemos que, na montagem performática de Goulart, a História é o tema principal e seu jogo de criar imagens traz como referência o passado violento e repleto de pequenos-grandes detalhes. Cada objeto retirado da mala surge como um vestígio, assim como cada palavra pronunciada nomeia um novo significado à imagem *sugerida-criada-imaginada*. Um dos episódios mais sombrios dos registros escritos sobre a humanidade pode ser rememorado ao longo dos seus atos cênicos, sendo que se a *História nos aponta*, pedagogicamente, que

antes de mais nada, compreender que uma coisa passou e no entanto não passa, compreender o que nos perturba é, também, uma abertura para lançar novas perguntas aos objetos, relatos e vestígios históricos; encarar o impensável, o invisível, o inimaginável, apontam para novas possibilidades de compreensão e resgates de narrativas silenciadas e apagamentos. Se essas quatro imagens representam vestígios da máquina de extermínio e morte nazistas, por outro lado, refletem não apenas o desespero, mas a resistência – uma política de sobrevivência. As imagens sobrevivem à morte. A produção dessas imagens caracteriza o desejo de registro, de memória, de denúncia, um gesto de memorialização de um genocídio – para fazer viver os testemunhos mesmo com a morte das testemunhas; dessa forma, ao dar enfoque aos registros imagéticos, “a maneira como você olha, descreve e compreende uma imagem é, no fim das contas, um gesto político” (Didi-Huberman, 2017a, p. 106).

Ao analisar o diário de Bertold Brecht escrito durante a Segunda Guerra, Didi-Huberman destaca em *Quando as imagens tomam posição. O olho da História* (2017), o caráter literário que podem ter os objetos. Sendo o *Arbeitsjournal* elaborado pelo poeta e diretor de cinema durante os anos 1938 e 1955 – principalmente nos anos de exílio –, ultrapassa de longe os limites concedidos ao diário íntimo na sua prática romântica e moderna. Os relatos de Brecht não apresentam elementos exclusivamente privados, característica usual de um diário pessoal, porém confrontam histórias do sujeito, de ordem pessoalizada, com relação direta ao contexto histórico, político, cultural e social no qual foi escrito. Diferentemente dos diários comuns, *Arbeitsjournal* será um exercício metódico da liberdade de passagem, tendo o caráter de “posição de exílio”, “um trabalho de escritura, de pensamento, apesar de tudo” (Didi-Huberman, 2017b, p. 17). Em suas páginas, há

imagens de todos os tipos: reproduções de obras de arte, rostos de seus amigos, esquemas científicos, cadáveres de soldados nos campos de batalha, retratos de dirigentes políticos, estatísticas, cidades em ruínas, cenas da vida cotidiana, naturezas

mortas, gráficos econômicos, paisagens, obras de arte depredadas pela violência militar... (Didi-Huberman, 2017b, p. 28).

Dessa montagem visual e textual, documentos variados, fotografias, escritos, poemas, se mesclam entre as páginas do diário brechtiano. Didi-Huberman ao destacar o trabalho aponta o caráter de montagem que ele carrega. Seja montagem no sentido de pensar e repensar textos e imagens, seja no intuito de recortar e remontar, em uma nova ordem, os fatos históricos e a vivência de passar por eles e refletir sobre eles no momento em que estavam acontecendo, onde e quando se vivia a tragédia inimaginável de uma grande guerra. Em *The Image Maker*, Goulart lança mão de estratégias de montagem, semelhantes em certos pontos com Brecht, especialmente ao selecionar, reunir, armazenar, escolher, reorganizar, ressignificar, expor e nomear objetos retirados de sua mala. Cada um deles, ao serem nomeados, faz parte de uma espécie de jogo proposto pelo artista, um jogo entre palavras e objetos, que ao ser proposto evoca uma imagem.

A provocação de Goulart impulsiona uma rememoração por parte dos espectadores, que ao ver os elementos apresentados relacionados com as palavras escolhidas-ditas pelo artista, criam suas próprias imagens a partir das imagens-cenas produzidas, colaborando com suas próprias memórias e referências pessoais que são tocadas a partir das cenas sugeridas. Se em *Arbeitsjournal* Brecht elege a palavra-texto a fim de acompanhar-compor a imagem, mas sem descrevê-la, em *The Image Maker* a palavra igualmente não descreve, ela é geradora a partir de um desejo, por parte de Goulart, de que o espectador, ao ver e ouvir, crie imagens particulares e individuais por meio de objetos simbólicos.

Em Brecht, a montagem surge “como um gesto dramático fundamental, visto que não se reduz, justamente, ao simples estatuto de efeito de composição: ela é fundamental porque levanta um conhecimento específico da história em seus próprios ‘teatros’ de operação [...]” (Didi-Huberman, 2017b, p. 76). Já em Goulart, a montagem se dá na ludicidade da proposta cênica, como uma proposição criadora de imagens. Há um jogo entre o que é mostrado e o que é sugerido; o que se vê e o que se cria imagetivamente a partir dessa combinação; entre a coisa e sua designação. As imagens são, portanto, intuitivas,

carregadas de simbolismos e repertórios individuais e absolutamente imagináveis por quem as *cria-vê*.

Se valendo de ironia, humor e frieza, as montagens de Brecht tomam caráter satírico, por vezes, ao remontar em composições poéticas, um pensamento ou um conceito. Em 1955, Brecht lança uma espécie de álbum fotográfico, intitulado *Kriegsfibel*, ou seja, *ABC* ou *Abécédaire de la guerre*. De A a Z, o trabalho segue uma cronologia da Segunda Guerra, em imagens e texto, prendendo-se aos acontecimentos históricos, por vezes deslocando e ressignificando objetos, em meio a poemas e outras imagens documentais e fotográficas. Nele, a própria imagem da guerra se desloca, como em uma das fotografias na qual dispõe uma prótese de uma perna, um guarda-chuva, muletas, entre outros objetos, ressignificando-os em seu conjunto e contexto do projeto. Os objetos utilitários fabricados pelo homem são usados ali com lirismo, mesmo aqueles claramente identificáveis como objetos de guerra, como uma arma, que na montagem fotográfica é acompanhado de um elemento textual. Em seu *Abécédaire de la guerre*, Brecht não só relata com sutileza o episódio da História, mas também cria uma rede oculta de elementos que descrevem e ou designam uma outra realidade por trás dos objetos reunidos.

Se as *fotografias-documentos* de Brecht são também *episódios-palavras*, os objetos-gestos de Goulart remontam cenas que tem como fundo marcas históricas, sendo o palco de um teatro o cenário ideal para tal montagem. Ao retirar *objetos-elementos-sígnos* de seu contexto original e apresentá-los, Goulart distancia-se deles para repensá-los; apresenta e os ressignifica em um arranjo experimental que causa um estranhamento. Esse, já à luz de uma narrativa, historiciza a partir de elementos do real.

Em Brecht, "se o poeta épico inventa *fábulas* que interrompem e 'remontam' por sua própria conta o curso da história, é que elas servem para criar uma montagem de historicidade imanente, cujos elementos, extraídos do real", levando em consideração "sua elaboração da forma, a um efeito de conhecimento novo que não se encontra nem na ficção atemporal, nem na fatalidade cronológica dos fatos da realidade" (Didi-Huberman, 2017b, p. 60).

Em Goulart, a manipulação dos objetos os recoloca em um novo contexto, os teatraliza e, ao encená-los, possibilita à plateia uma nova forma de vê-los, percebê-los em sua descaracterização. Esse distanciamento do objeto de seu caráter de origem permite ultrapassar a simplicidade de suas formas possibilitando que se veja o que não se vê na ordem das coisas.

É um pouco como se, historicamente falando, as trincheiras abertas na Europa da Grande Guerra tivessem suscitado, no domínio estético, bem como no das ciências humanas [...] a decisão de mostrar por montagem, isto é, por deslocamentos e recomposições de toda coisa. A montagem seria um método de conhecimento e um procedimento formal nascido da guerra, fazendo-se ato da “desordem do mundo”. [...] ela se tornaria o *método moderno* por excelência (Didi-Huberman, 2017b, p. 80, grifo do autor).

O detalhe parte do distanciamento e, no caso de *The Image Maker*, é uma encenação de agrupamento de signos que espontaneamente nos dirige uma reelaboração, uma invenção; “a montagem só se mostra ao desmembrar, só se dispõe ao *dis-por*”, segundo Didi-Huberman, revelando as “fendas que agitam cada sujeito” (Didi-Huberman, 2017b, p. 80, grifo nosso).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na (des)montagem de disposição das coisas de Brecht, “aparece o espaço entre as coisas, seu fundo comum, a reação despercebida que as agrupa apesar de tudo, ainda que essa relação seja de distância, de inversão, de crueldade, de não sentido” (Didi-Huberman, 2017b, p. 72). Da mesma forma, Goulart utiliza objetos que, em suas diferenças, ao serem remontados, propõem, por meio de uma poética do estranhamento, a desordem do mundo, seus choques, suas incredibilidades.

Percebe-se, assim, a força da montagem como parte do processo poético de Goulart: ele dispõe as coisas, os objetos, desorganizando-os, tirando-os de sua ordem racional. Desracionalizar-os para, em seguida, dar-lhes uma nova disposição, contrapondo-os, colocando-os em choque, em suas diferenças, em seus conflitos.

REFERÊNCIAS

A ARTE como ornamento do poder, performance no MARGS. **Folha da Manhã**, Porto Alegre, p. 34, 8 nov. 1979.

CARVALHO, Ana Maria Albani de; BARCELLOS, Vera Chaves; ROSA, Fernanda Soares da. **Claudio Goulart**: some pieces of myself. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Tradução: André Telles. São Paulo: 34, 2017a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Tradução: Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: 34, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. O olho da história. Volume 1. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourao. Belo Horizonte: UFMG, 2017b.

GOULART, Claudio. **Claudio Goulart**: selected time based works, s/d.

GOULART, Claudio. **Claudio Goulart**: selected works a documentation. s/d.

GOULART, Claudio. Time Based Arts Video Tape Catalogue, 1984. **Time Based Arts Gallery**, Amsterdam. Catálogo Raisonné.

GOULART, Claudio. **Postcards on the Road**. Third Text – Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture, v. 6, ed. 18, p. 65-83, 1992.

LOPES, Marjorie. Museu da Segunda Guerra Mundial de Gdansk. **Oncotô Travel**. [s.l.], 2020. Disponível em: <https://oncototravel.com.br/museu-da-segunda-guerra-gdansk>. Acesso em: 31 ago. 2023.

PERFORMANCE: A arte como adorno do poder. **Zero Hora**, Porto Alegre, 8 nov. 1979, p. 3.

ROSA, Fernanda Soares. **Claudio Goulart | Quando o horizonte é tão vasto**. Catálogo. Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2019.

ROSA, Fernanda Soares da. **Claudio Goulart**: o arquivo como memória. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/190060>. Acesso em: 31 ago. 2023.

WYSTAWA GŁÓWNA - MUZEUM II WOJNY ŚWIATOWEJ W GDAŃSKU. [Site]. Gdańsk, 2021. Disponível em: <https://muzeum1939.pl/en/main-exhibition.html>. Acesso em: 06 set. 2023.

Fernanda Soares da Rosa é historiadora, curadora e produtora cultural. Mestre e doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV-UFRGS), com estágio doutoral na Universitat de Barcelona (2023-2024). Foi residente de pesquisa no Centro de Estudos e Documentação do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona - MACBA (2024). Investiga a produção do artista Claudio Goulart (Porto Alegre, 1954 - Amsterdã, 2005), a partir de temas como corpo, sexualidade, homoerostismo, arquivo, memória e a crise da aids.

E-mail: fernandaasrosa@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6741-0969>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4154683257380545>

Artigo submetido em 05.08.2024. Aceito em 07.12.2024.