



Memória, poética e política. Uso e desuso dos objetos

Sainy C. B. Veloso

Universidade Federal de Goiás, Brasil
sainyveloso@yahoo.com.br

Arte, tempos/espços

Impossível falar de arte, tempos e espaços sem falar daqueles que os instituem e os habitam, pois os conceitos dessa tríade são por eles pensados e estão, indissociavelmente, interligados. Como as experiências não são isotrópicas, esses conceitos são maleáveis e se constituem em uma ampla rede de possibilidades que, frequentemente, podem ser redimensionadas. Se espaço é experiência concreta, física, é também e, ao mesmo tempo, ato, prática de lugar (Certeau, 1994) pela qual é enunciado. Desse modo, as experiências carregam em si a noção de abstração, de experiência como espaço existencial em interatividade com o mundo.

Por esse viés segue a experiência existencial, em tempo não linear que transforma lugares em espaços e/ou espaços em lugares e reorganiza jogos e posições de força (Certeau, 1994; Serres, 1998), desenhando relações mutáveis entre os seres humanos. É o que viabiliza a possibilidade de liberdade, ao viver o tempo da experiência criativa, expressiva e simbólica da arte, manifesta no espaço-matéria, concreto. Falamos, pois, de uma topologia à maneira de Michel Serres (1998), para quem o espaço é criado pelo movimento, seus trajetos e percursos, e não se inscreve em um espaço de coordenadas prévias ou abstratas, mas no trânsito interseccional entre múltiplas linhas. Linhas dobráveis, sinuosas, espiraladas, transversais, que agenciam outras formas de visibilidade, o que nos leva a pensar não em espaço em si, mas na pluralidade de espaços possíveis.

A topologia de Serres amplia esse pensamento ao acolher o tempo e o espaço em sua dinâmica não linear. Ora abarca o fechado, dentro, ora o aberto, fora; os intervalos, o entre, a direção para frente, para trás, transversalmente, sem ordem prévia; a proximidade e a aderência (perto, sobre, contra, a seguir, junto), a imersão (entre, sob), a dimensão e, assim, sucessivamente, todas as realidades sem

medida e relacionais. Essa maleabilidade dos espaços/lugares, assim como o fazer artístico, ocorre em um determinado tempo cronológico, mas também existe fora desse tempo, uma vez que pode ser subjetivado. Há, também, lugares que unem o presente ao passado.¹ É nesse sentido que Michel Foucault (1967) constrói seu conceito de “heterotopia temporal”, lugares onde tempos diferentes coexistem. De maneira similar, é nesse movimento incerto de tempos e espaços que a atividade humana estética, imaginativa e comunicativa da arte se realiza, por uma grande variedade de linguagens e diferentes combinações. E, para além de suas preocupações com as linguagens, a arte contemporânea problematiza, pensa, vive e se concretiza em espaços/lugares/tempos subjetivos. Frequentemente, em direção contrária aos sentidos instituídos.

O desuso da máquina racional

Em fevereiro do ano em curso tive o prazer de despir, segundo uma formulação de Marilena Chaui (1979, p. 18), “a pele do corpo da obra do outro” em sua dimensão plural de tempos/espaços subjetivos. Vi, senti e mergulhei no universo da exposição *Desuso*, da artista Selma Parreira, na galeria da Faculdade de Artes Visuais (FAV/UFG), um dos desdobramentos de seu projeto *Machina: memória e poética dos espaços e objetos*.

Antes de falar deste projeto, vamos conhecer um pouco da trajetória da artista que começou sua carreira com a pintura desde 1980. Selma ganhou destaque no cenário nacional nessa década, quando se intensificou a movimentação artístico-cultural na região Centro-Oeste, deslocando-se do eixo Rio-São Paulo.

¹ Podemos tomar como exemplo os espaços/lugares do museu e da obra de arte que, não obstante serem produzidos em um determinado tempo e espaço cronológico, transitam no tempo sem necessariamente pertencerem ao passado e ao presente.



Figura 1. Selma Parreira. *S/T*, acrílica, 1985. Foto: Paulo Rezende.

Pintora, gravadora e ilustradora, Selma estudou desenho e plástica no Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás (de 1975 a 1979) e gravura em metal no Instituto Allende Guanajuato no México (1979). Participou de várias mostras, entre elas o III Salão de Pintura Brasil-Japão da Fundação Mokiti Okada, Goiânia, 1981 (Figura 1); Salão Nacional de Artes de Goiânia, 1984 (Prêmio D. J. Oliveira); Salon 1990, Paris (França), 1990; Mostra Itaú Cultural: *BR/80 Pintura Brasil Década 80*, na Galeria Itaú Cultural de Brasília, Rio de Janeiro e Goiânia, 1991 (Figuras 2 e 3); III Bienal de Artes de Goiás, no Museu de Arte Contemporânea de Goiânia, 1993 (Figura 4).



Fig. 2 – Selma Parreira. *Liquidificador*, acrílica, 1985. Foto: Paulo Rezende.

Após um tempo sem produzir, Selma expõe *Mitos e Territórios* (2003-2004, como artista e coordenadora do projeto) em Porto Alegre, Goiânia, Belo Horizonte e São Paulo. Participou, ainda, em 2003, do 3º Salão Nacional de Arte de Goiás e, em 2004, do Salão CELG, recebendo também o Prêmio Pintura. Em 2005 participou da exposição *Fotografia Goiana Contemporânea*, realizada em Brasília e em Goiânia.



Fig. 3 – Selma Parreira. *S/T*. Acrílico sobre tela, 1988. Foto: Paulo Rezende.

Em 2006 apresentou a individual *Lugares Seguros*, Galeria Marina Potrich (Goiânia, GO), e participou da coletiva *Água e Memória* na Cidade de Goiás como parte da programação do VIII Festival Internacional de Cinema Ambiental (Goiás Velho, GO). Em 2007 apresentou a individual *O Jantar* no Museu Universitário da Universidade Federal de Uberlândia, MG; e do 3º Festicine – Goiânia com a apresentação da videoinstalação com o mesmo nome: *O jantar*.



Fig. 4 - Selma Parreira. *S/T*. III Bienal de Goiás. Prêmio Pintura. Museu de Arte Contemporânea – MAC, 1993. Foto: Paulo Rezende.

Ainda em 2007 realizou as curadorias *Fragments do corpo* e *Umas ideias*, ambas na Galeria da FAV-UFG. Em 2008 realizou intervenção pública *Lençóis esquecidos* no Rio Vermelho na cidade de Goiás, GO (MINC/IPHAN). Em 2009 realizou na cidade de Goiás a intervenção urbana no Rio Vermelho, *site específico*, trabalho patrocinado pelo Edital Arte e Patrimônio – FUNARTE e Petrobrás (Figura 5).



Fig. 5 – Selma Parreira. Intervenção pública “*Lençóis esquecidos no Rio Vermelho*” na Cidade de Goiás – GO (MINC/IPHAN), 2008. Foto: Paulo Rezende.

Em 2011, sob o mesmo nome, realizou uma instalação e um vídeo no Museu da Imagem e do Som de Goiás (MIS-GO). Em 2011, a mesma obra foi apresentada no Centro Cultural Dragão do Mar, em Fortaleza (CE). Em 2012, expôs, no Café Pireneus, em Goiânia, as gravuras *As galinhas e outras coisas*. Em 2013, realizou em Salvador (BA) a instalação *Uma pedra azul e um rio vermelho* na Galeria Cañizares, na UFBA.



Fig. 6– Selma Parreira. *Luzalina*, fotografia, 1988. Foto: Paulo Rezende.

Em 2014, expôs *A dor e os segredos* no Museu de Arte de Goiânia (MAG). Desde 1993 leciona na Faculdade de Artes Visuais (FAV); atualmente, sua biografia e suas obras constam no site da Enciclopédia Itaú Cultural².

Em 2015, criou o projeto *Machina: memória e poética dos espaços e objetos* (Figura 7), oriundo de uma potencial carga pulsional, o qual permite à artista ver, sentir, pensar com e em seu corpo na fronteira entre o mental e o somático, para além dos objetos materiais, não obstante a partir de suas materialidades. Essa pulsão³ de lembranças guardadas como percepções e reações vividas no passado é perpassada por uma infinidade de signos anunciadores de antigas imagens.

² In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento83913/salao-nacional-de-artes-plasticas-de-goiania-1984-goiania-go>>. Acesso em: 03 maio 2017.

³Tanto Sigmund Freud (1916) quanto Jacques Lacan (1998) pensam a pulsão na fronteira entre o mental e o somático, como o representante psíquico dos estímulos que se originam no corpo – dentro do organismo – e alcançam a mente, como uma medida da exigência feita à mente no sentido de trabalhar em consequência de sua ligação com o corpo.



Figura 7. Selma Parreira. *S/T*, técnica mista (encáustica e óleo), 2014. Foto: Paulo Rezende.

Assim é o caminho da pulsão. Ela só é conhecida pelos seus representantes: o *representante ideativo* e o *afeto* (Lacan, 1998). Esse último corresponde aos processos de descarga, cujas manifestações finais são percebidas como sentimentos. Eles são sentidos conscientemente, ainda que não possamos determinar a origem do afeto ao sentir suas manifestações. *Os representantes ideativos* são catexias, basicamente de traços de memória.

Ambos não estão acorrentados a tempos e espaços cronologicamente demarcados, pois transitam entre o simbólico e o real. No simbólico da arte, o artista, dividido, se encontra em conexão e disjunção com a demanda do Outro. No real, ele se torna seu objeto e percorre o trajeto de ida e volta em torno do objeto, para circunscrevê-lo em linguagem não verbal.

Assim, a memória tem uma função decisiva no processo psicológico total. É ela que

permite a relação do corpo presente com o passado e, simultaneamente, interfere no processo das representações que se constituem hoje. Pela memória, afirma Henri Bergson (1999), o passado vem à tona não só no torrencial movimento das águas presentes, como também se mistura com as percepções imediatas, além de deslocar estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. “A memória aparece como força subjetiva, profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora” (Bergson, 1999, p. 183).

Sob essa força, Selma Parreira, desde 2014, seleciona e registra, por meio de fotografias, desenhos, pinturas e vídeo, objetos nos antigos galpões da Arroeira Boa Safra, em Anápolis, Goiás (Figura 8) correlatos aos fragmentos de sua memória. A artista prioriza em sua seleção o que lhe “fala da história do lugar, objetos quase sempre impregnados de memórias pessoais, sentimentos diversos [...]” (Parreira, entrevista oral, 2 fev. 2016) e neles vê muita poesia.



Figura 8. Arroeira Boa Safra, em Anápolis (GO), 2014. Foto: Paulo Rezende.

[...] me sinto como um filtro receptor que busca e recebe sentimentos, sensações. São imagens e informações que se misturam com meu imaginário e inquietações. É desta junção de realidade e imaginário que detona meu processo de criação. O tempo, memória e outros interesses momentâneos atuam e acenam para novos recor-

tes e direcionamentos dos trabalhos, são como lentes que aguçam, dosam e focam minha percepção e crítica do meu mundo. (Parreira, entrevista oral, 2 fev. 2016).

Nesse ato estético de configurar a experiência, a artista tem como parceiro o fotógrafo Antônio Ambrósio Bandeira. Ele começou a acompanhá-la durante a investigação no espaço do galpão da Arroeira e se interessou não só por registrar ações no espaço, como também pelas questões históricas e conceituais do trabalho de Selma.

O sentido instituído do espaço maquinico

Durante cinco décadas, o espaço de trabalho do senhor Gercílio Rodrigues da Silva (1891–1989) e de seus filhos Anazir Rodrigues da Silva (1925 - 2016) e Alcício Rodrigues da Silva (1927- 2014) foi a antiga área central da cidade de Anápolis (GO). Oriundos de Buriti Alegre (GO), ali se estabeleceram em 1957. Traziam em suas bagagens experiências de trabalho em um pequeno armazém de secos e molhados e manuseios em máquinas de beneficiar arroz e café.

Nesse tempo, a área central da cidade de Anápolis reunia um concentrado de armazéns cerealistas e o comércio de secos e molhados. Para lá se dirigiam os homens da cidade, dia após dia, para nesse local encenarem sua labuta pela vida digna. Espaço dos homens de bem, honrados, que alimentavam a si e a suas famílias com os frutos colhidos de trabalho realizado pelas suas mãos calejadas em manusear máquinas, sacas e agenciar pessoas. Assim, as máquinas, seus procedimentos e técnicas engendraram experiências compartilhadas em espaços simbólicos de respeito, união, colaboração e sociabilidade. Um pacto comum enraizado em cenário ritualístico, consciente de sua dimensão histórica acerca da luta pela sobrevivência, em interação social.

A antropóloga Nei Clara de Lima (*e-mail*, 2016) recorda:

As máquinas de beneficiar arroz, substituindo os velhos pilões manuais e os monjolos, tocados à água de bica, chegaram a Goiás, em sua maioria, nos anos 1950 e 1960. Por esse tempo, os pequenos produtores agrícolas levavam individualmente a sua produção familiar às máquinas, nas cidades, para ter o arroz descascado e pronto para consumo.

Senhor Gercílio era, conjuntamente com seus filhos, um desses atores sociais. Dono da empresa Gercílio Rodrigo & Filhos, posteriormente Arroeira Boa Safra, ativa até meados dos anos 1980. Nessa década, já no comando da empresa, seu filho Anazir Rodrigues viu, pouco a pouco, o comércio se transformar. De maneira

abrupta, na década de 1990, compartilhou, com os diversos outros, de um drama social, visto que a política de Fernando Collor de Mello (1990 a 1992) voltou-se para acordos bilaterais e multilaterais. Para André Averbug (1999), o período que se seguiu, compreendido entre esse governo e o governo de Fernando Henrique Cardoso (1995 a 2003), foi palco de grandes mudanças na política de controle de produção e comércio de grãos no país com a abertura ao comércio exterior.⁴ Essas mudanças acarretaram a falência de um grande número de pequenos e médios cerealistas de Anápolis e, conseqüentemente, levaram ao fechamento das portas dos seus estabelecimentos.

Nei Clara de Lima (*e-mail*, 2016) explica:

Como o tempo modernizador é também uma máquina que quer nivelar e homogeneizar tudo pelo rolo compressor do mercado capitalista, novas mudanças econômicas e sociais vieram a ocorrer nas últimas décadas do século vinte e início deste. É a economia dos grandes conglomerados, dos supermercados, dos *shopping centers*, das franquias de vários produtos, solapando as iniciativas de pequenos e médios comerciantes e prestadores de serviço. Nesse sistema, desaparecem os empreendimentos de pequeno e médio porte, como os armazéns de secos e molhados, as lojas de tecido, as máquinas de beneficiar grãos, entre outras, que formavam, nas cidades em processo de urbanização, uma rede de prestação de serviços complementares entre pequenos produtores rurais, comerciantes e pequenos comerciantes, costureiras, alfaiates etc.

Eis, portanto, um drama social que abre fendas na estrutura da vida cotidiana deste período. Trata-se do conflito, da tensão latente produzida na vida social por princípios estruturais contraditórios não apreendidos diretamente pela consciência dos atores sociais. Tensão e conflito que pressionam, contudo, as condutas em direções divergentes (Turner, 1974 [1969]). Um bom exemplo é a atitude do senhor Anazir que, na década de 1990, desgostoso com a situação econômica, deixou seu filho Anazir Rodrigues da Silva Junior na administração da Arrozeira Boa.

Posteriormente, o outro filho do senhor Gercílio, Alício, decidiu recomeçar se dedicando a novas atividades na agricultura e pecuária em sua fazenda próxima a Pirenópolis (GO). Hoje, quase todos os galpões do centro de Anápolis estão desativados no que diz respeito às suas funções originais. Selma Parreira, filha de Anazir Rodrigues, conta que "muitos desses armazéns foram demolidos, mas a maioria

⁴ O objetivo era a integração comercial brasileira no contexto de uma nova ordem mundial, a globalização, baseada nos moldes do chamado "Novo Regionalismo", que se caracteriza pela integração de países através de acordos bilaterais e multilaterais (zonas de livre comércio, uniões aduaneiras e mercados comuns) (Averbug, 1999).

está destinada a diversas ocupações e automaticamente sujeita ao apagamento de sua história” (em entrevista oral, 2 fev. 2016).

Com o passar do tempo, os indivíduos transformam os lugares, recriando-os de acordo não somente com suas necessidades, mas, e principalmente, com as demandas da dinâmica da vida social, a qual, por sua vez, exige, segundo Victor Turner (1974 [1969]), novas *performances* para sanar o drama social. São indivíduos criando espaços que, por sua vez, criam indivíduos em tempos diferentes. Eis o percurso da história apontado por Nei Clara de Lima (*e-mail*, 2016), quando esclarece:

Com a passagem do tempo modernizador, as máquinas vão sendo gradativamente substituídas. Os pilões e os monjolos das fazendas, de tecnologia artesanal e uso de energia humana e a água, foram praticamente trocados pelos armazéns de beneficiamento de grãos, especialmente de arroz. Ao serem trocados, aqueles maquinários entram em desuso. Os universos rurais vão se transformando, e a maioria da população toma o rumo das cidades. Nessa transformação, o meio rural também vai se modernizando, com o predomínio do agronegócio na exploração da terra.

Em face do novo mundo que se desdobra, Selma recorre às memórias de infância e contempla esse espaço maquinico para aprofundar sua investigação em poéticas visuais voltada para memória, história, lugar, trabalho. Contudo, sem nostalgia.

O que fazer com uma herança?

Em 2000, Selma recebeu mercadorias de um espólio de sua família, objetos e coisas obsoletas, oriundos do Armazém Feliz, guardados no porão da casa de seu avô paterno. O Armazém Feliz foi o primeiro módulo desativado ao final dos anos 1980 e pertencente ao conglomerado de galpões. Entre esses objetos, várias pedras de anil guardadas por quase quinze anos e encontradas em pacotes lacrados no espólio do Armazém Feliz.

O que fazer com essa cor intensa azul? A partir das memórias de infância – pedras de anil usadas pelas lavadeiras para enxaguar as roupas –, ressurgiu o funcionamento da “máquina” sensível, criadora e subjetiva de fazer arte. Selma conta que uma série de sete obras foi pensada a partir das possibilidades poéticas da pedra de anil, que culminou com a última instalação audiofotográfica (vinte, no total) intitulada *A dor e os segredos* (2014). Nela, a artista explorou a poética dos objetos em desuso e a relação de trabalho das mulheres com a comunidade e com as patroas.

A partir de 1999, Selma investigou as ações praticadas, os objetos e o cotidiano vivido por nove mulheres anônimas que sustentavam suas casas lavando roupa no rio Vermelho, na cidade de Goiás. A artista se impressionou com as mãos sofridas, maltratadas das lavadeiras – único instrumento de trabalho –, marcadas pela luta diária da profissão.



Figura 9. Instalação pública, 2009. Foto: Paulo Rezende.

Elas lavavam de 60 a 80 peças de roupas por dia. Chegavam de manhã e voltavam no final da tarde. Com o dinheiro ganho elas compravam um litro de banha, outro de arroz, uma tira de costela e às vezes o leite. Hoje elas reclamam de problemas na coluna, friagem nas pernas, reumatismo e lesões nas mãos. (Parreira, entrevista oral, 2 fev. 2016).

A primeira obra da série usando pedra de anil aconteceu em 2001. Nela, a artista (re)significou o que lhe tocou no sensível de sua herança: as pedras azuis de anil. Criou uma instalação intitulada *Luzalina*, onde pedras de anil de intenso azul foram esculpidas tais como pedras preciosas, e foi montada em uma coleção de quatorze anéis de prata, expostos em pequenas caixas de acrílico. Na exposição, uma única fotografia, em preto e branco – mãos femininas usando um anel. Para essas mãos, um anel de prata cravejado com pedra de anil, símbolo da vaidade feminina perdida no fundo das águas por causa da profissão dessas mulheres anônimas.

Em 2008, a artista retomou o tema e, conjuntamente com as lavadeiras, estendeu, na Ponte do Carmo, na cidade de Goiás, por volta das três horas da manhã, precários lençóis pintados de anil, na porta do Hospital São Pedro (Figura 9). A proposta era registrar alterações do rio e do lugar provocadas pela intervenção urbana. No ano seguinte, em 2009, Selma realizou a mostra *Lençóis esquecidos no Rio Ver-*

melho. Nessa exposição ontológica, a artista utilizou lençóis, bacias e pedras de anil. Em 2013, fez nova instalação, intitulada *Uma pedra azul e um rio vermelho: poética e memória dos objetos*. A exposição reuniu fotografias, instalação e vídeo. Mostrava um conjunto de registros da performance com a pedra azul de anil, de instalações formadas por objetos (anéis de prata e anil) e de obras realizadas no entorno do rio Vermelho, na cidade de Goiás (GO).

O estranhamento da população e o desejo da artista em trazer à luz os segredos e os desabafos das lavadeiras deram origem à instalação audiofotográfica (vinte, no total) intitulada *A dor e os segredos* (2014). Para realizá-la, Selma selecionou, inicialmente, nove mulheres. Depois, uma equipe de áudio colheu os depoimentos de sete lavadeiras, já que duas delas, por timidez, não quiseram participar dessa parte da mostra. Na instalação fotográfica, realizada no Museu de Arte de Goiás (MAG), de dois pontos de áudio na sala saía o som das narrativas das lavadeiras.

O uso dos objetos e o desuso poético

O primeiro trabalho artístico apresentado a partir da pesquisa nos galpões das máquinas foi em 2014, na exposição *Sintomas estéticos do plural*, uma coletiva na Galeria da FAV-UFG. Nessa mostra Selma expôs uma instalação composta por plotagem fotográfica e uma pintura, intitulada *Cerealista BC | 1008*, referência ao endereço do galpão: Rua Benjamin Constant, 1008. Após esse momento, a artista passou a fazer visitas semanais ao galpão em Anápolis e produziu desenhos, anotações e fotografias que formam um importante banco de imagens para desenvolvimento de pinturas.

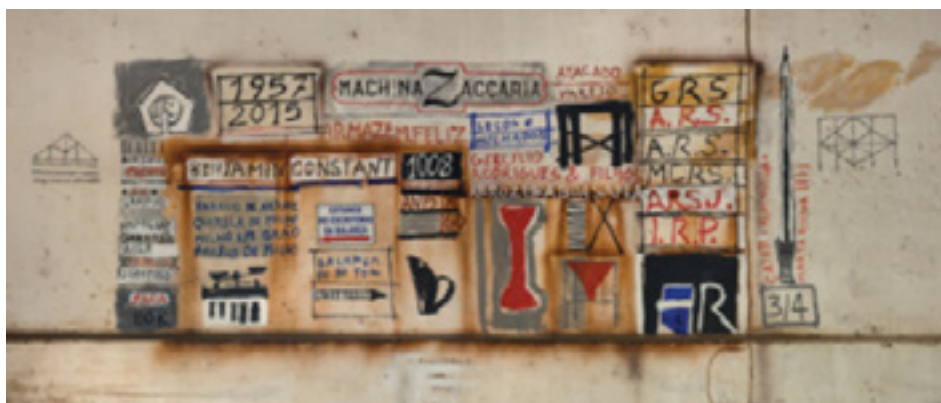


Figura 10. Selma Parreira. *S/T*, técnica mista em parede do galpão da Cerealista Boa Safra, 2016. Foto: Paulo Rezende.

Além da exposição *Desuso* (2016), quatorze pinturas foram realizadas a partir de abstrações de objetos encontrados no galpão da Cerealista Boa Safra. Também outras duas ações artísticas foram ali criadas: uma pintura em grande formato, em uma das paredes do espaço físico do galpão (Figura 10), e uma *performance* de pintura, registrada em vídeo e fotografada por Antônio Bandeira (Figura 11). Para Selma Parreira (entrevista oral, 2016), a exposição individual *Desuso* foi o primeiro produto e o lançamento do projeto *Machina*.

A poética das imagens tem esse poder, que é o de falar de coisas que nos tocam, que “ardem com o real” (Didi-Huberman, 2012, p. 216). Coisas profundas, às vezes dolorosas como sobre um mundo que não mais existe. As imagens pictóricas de *Desuso* fundam visibilidades, articulam memórias e as mantêm em outro tempo, em outro espaço. Talvez seja esse o destino das imagens – avivar o fogo daquilo que nos configura como humanos.

Penso que por essa via segue o pensamento de Jacques Rancière (2009, p. 17) quando fala “das práticas de visibilidade da arte, do lugar que ocupam, do que ‘fazem’ no que diz respeito ao comum” como uma estética política. Na experiência estética e política de Selma, seu modo de subjetivação, sua qualidade do sentir e competência no fazer expõem os espaços e tempos possíveis. Por suposto acompanhado de um exercício de sensibilidade e imaginação – e sabemos com Didi-Huberman (2012), sem imaginação não existem imagens –, o que Selma faz é dar vida à imagem, rememorando, por meio de sua imaginação, o tempo que ali viveu, partilhado com inúmeros trabalhadores.

Segundo a artista, “as marcas nas paredes e piso, as inúmeras portas e janelas obstruídas e rasgos de luz que penetram pela grandiosa e elaborada cobertura se tornaram a matéria primordial de minha produção poética visual” (entrevista oral, 2 fev. 2016); referem-se a pessoas, situações, lembranças, afetos, transcorridos em um tempo que não existe mais e em um espaço modificado, portanto, outro.



Figura 11. Selma Parreira. Pintura mural em parede do galpão da Cerealista Boa Safra, 2016.

Foto: Paulo Rezende.

Trabalhar com as questões relacionadas com o espaço/tempo, suas dimensões, desgastes, características da arquitetura e marcas das diversas ocupações, durante mais de meio século que meu pai e outros familiares ali conviveram [...] é trazer para as obras recodificadas as minhas lembranças do lugar, dos trabalhadores e das grandes máquinas com seus ruídos e funções que me causaram fascínio, desafio e medo. (Parreira, entrevista oral, 2 fev. 2016).

As imagens, pinturas da exposição *Desuso*, de uma maneira muito singular falam do fim de um período espaço/temporal, de seus costumes, de comportamentos e valores, como expressa Lima (*e-mail*, 2016):

As máquinas e o mobiliário que serviam a esse sistema, que estou considerando idealmente como intermediário entre o mundo rural e o urbano, estão atualmente experimentando a sua obsolescência. Não têm mais nenhuma utilidade, já não respondem mais por nenhuma forma econômica (e também social), a não ser em situações raríssimas de pequenas localidades que ainda não sofreram a passagem completa do tempo modernizador. Estão em desuso as máquinas de beneficiar arroz, as máquinas de costuras, os manequins de alfaiates, o mostruário de tecidos, os armazéns de produtos variados.

Das ruínas desse tempo, Selma retira signos pictóricos que tornam visíveis a *performance* cultural goiana e lança luz no que temos de mais humano: a capacidade de imaginar, sentir e simbolizar (Figura 12). Por mais que a experiência estética, assim como o processo artístico, tenha sua existência em maneiras muito peculiares de percepção de mundo, o artista fala de si, de seu tempo e “percebe a relação íntima e secreta das coisas” (Baudelaire, 1996, p. 329). Relação que ecoa no corpo do outro.

Ter vivido, em parte do tempo, essas mudanças me levou a lembrar a infância e as brincadeiras nas montanhas de palha de arroz, estimulada pelos desenhos evocativos de velhos armazéns de beneficiar arroz, seus maquinários em silêncio de ferrugem, seus desvãos deixando entrar os feixes de luz, as paredes marcadas por escritas de um outro tempo, como a deter o tempo modernizador [...]. Esses, os desenhos que vi na exposição *Desuso*, de Selma Parreira (Figura 13). O armazém de descascar arroz de Anápolis, palimpsesto do tempo transformado, insufla a montanha armazenada de memórias da infância. A brincar com desenhos, cores e formas, Selma tem o poder de riscar dentro da gente. Ela sempre busca, no azeitado de nós, uma recomposição amorosa do tempo vivido.



Figura 12. Selma Parreira. *S/T*, 2016. Foto: Paulo Rezende.

É, pois, no compartilhamento de uma memória local, coletiva, de uma experiên-

cia comum do tempo/espço vivido que a atividade artística de Selma se inscreve “dentro da gente”. Mais além desse recorte sensível do cotidiano, a arte – em sua profundidade estética e política – instaura maneiras muito próprias de problematizar, de sentir, de criticar e de se relacionar com seus tempos/espços.

Sob as cinzas



Fig. 13 – Selma Parreira. *S/T*. Técnica mista (acrílica e encáustica), 2016. Foto: Paulo Rezende.

Em tempos esfaceladores da experiência pela velocidade da comunicação – em suas diferentes mídias –, lugares e espços se liquidificam sem antes se constituírem como reais.⁵ Nesse cenário, a exposição *Desuso* abre uma fenda por onde deixa entrever signos que não tiveram pressa em se constituírem e organizarem subjetivamente a experiência vivida na infância da artista. Selma retoma a importância da experiência, tão bem anunciada por Walter Benjamin (1996), para não morrer na pobreza da barbárie. Ela segue em direção contrária ao movimento do aniquilamento da experiência, outrora sinônimo de sabedoria e autoridade, consolidada por meio de sua transmissão de geração em geração, própria de uma organização coletiva, comunitária, ritualística e artesanal. Reaviva o fogo da pulsão/memória que arde sob as cinzas. Selma não lamenta nem critica a degradação da experiência na modernidade. Faz mais: despe-se da pele de seu corpo para mos-

⁵Considero o subjetivo como uma das categorias do real.

trar em carne viva a experiência vivida como memória e a transpõe em signos que perdurarão. Essa é sua ação política.

Referências

AVERGURG, André. *Abertura e Integração Comercial Brasileira na década de 90*. Rio de Janeiro: BNDES, 1999. Disponível em: <http://www.bndes.gov.br/SiteBNDES/export/sites/default/bndes_pt/Galerias/Arquivos/conhecimento/livro/eco90_02.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2016.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. I. Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: I. Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHAUÍ, Marilena S. Os trabalhos da memória: introdução. In: BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

FOUCAULT, Michel. De outros espaços. Tradução de Pedro Moura.

Conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de março de 1967 (publicado igualmente em *Architecture, Movement, Continuité*, 5, 1984). Disponível em: <http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html>. Acesso em: 30 mar. 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *Revista Pós*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.

LACAN, Jacques Marie-Emilie. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1998.

LIMA, Nei Clara de. Exposição *Desuso* da artista plástica Selma Parreira. Texto enviado por e-mail em 11 abr. 2016.

PARREIRA, Selma Rodrigues. *Selma Rodrigues Parreira: entrevista oral* [2 fev. 2016]. Entrevistadora: Sainy C. B. Veloso. Goiânia, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental; Editora 34, 2005.

SERRES, Michel. *Atlas*. Portugal: Instituto Piaget, 1998.

TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974 [1969].