

OUTROS RELATOS SUBVERSIVOS: SIRON FRANCO NO ESPAÇO CULTURAL CASA DAS ONZE JANELAS¹

OTHER SUBVERSIVE STORIES:

SIRON FRANCO AT CASA DAS ONZE JANELAS CULTURAL SPACE

John Fletcher
UFPA
Ernani Chaves
UFPA

Resumo

O artigo se propõe a analisar possíveis significados para uma pintura sem título do artista goiano Siron Franco, localizada no acervo do Sistema Integrado de Museus e Memoriais de Belém, Pará (SIM/Secult-PA), e apresentada no Espaço Cultural Casa das Onze Janelas em sua última exibição em Belém. Nesse sentido, dialoga em torno da fecundidade interpretativa da anacronia das imagens, debate este contrário a uma perspectiva de História da Arte idealista e desenvolvimentista, de maneira a convocar aspectos relacionados ao contexto ditatorial civil militar brasileiro. Os autores, que contribuem para este estudo, são Clifford Geertz, Aby Warburg, Georges Didi-Huberman, Ernani Chaves, Pedro Galvão, João de Jesus Paes Loureiro, dentre outras e outros. Por conseguinte, retorna o debate sobre a Casa das Onze Janelas como antigo destino de prisão e de tortura no contexto ditatorial recente nosso, com vias para nos ajudar na compreensão da transformação da barbárie para a existência e resistência de corpos nas fronteiras do presente.

Palavras-chave:

Siron Franco; anacronia; ditadura; resistência.

Abstract

The article proposes to analyze possible meanings for an untitled painting by the artist Siron Franco, from Goiás, located in the collection of the Integrated System of Museums and Memorials, Belém, Pará (SIM/ Secult-PA), and presented at Espaço Cultural Casa das Onze Janelas in its last view in Belém. In this sense, it dialogues around the interpretive fecundity of the anachrony of the images, a debate that is contrary to an idealist and developmentalist perspective of Art History, in order to bring out aspects related to the Brazilian civil-military dictatorial context. The authors who contribute to this study are Clifford Geertz, Aby Warburg, Georges Didi-Huberman, Ernani Chaves, Pedro Galvão, João de Jesus Paes Loureiro, among others. Therefore, it returns the debate about Casa das Onze Janelas as an old destination of imprisonment and torture in our recent dictatorial context, with ways to help us understand the transformation of barbarism to the existence and resistance of bodies in the borders of the present.

Keywords:

Siron Franco; anachronism; dictatorship; resistance.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As imagens permitem conexão com a matéria dos tempos. Também fornecedoras de símbolos e de representações anteriores aos seus instantes de criação, elas podem enredar um vasto leque de transformações e de adaptações culturais. Nesse sentido, com imagens, podemos encontrar alternativas para transcender cronologias e realizar uma possível fusão de discursos, sobrevivências, recalques e resistências para o agora e o porvir (Didi-Huberman, 2013).

Ao nos depararmos com experiências visuais realizadas em contextos de dramaticidade social, acessamos um território em que a filosofia da arte e a semiótica se propõem a debater. Um dos pontos de nosso interesse, neste território argumentativo, dá-se por uma via crítica e contra uma perspectiva baseada numa crença no progresso,² portanto não afeita a uma métrica idealista de se entender tempos e sociedades. Sob este pressuposto, esta prerrogativa também se propõe à compreensão destas experiências visuais como fenômenos não isolados e absolutos no instante de suas aparições, mas possíveis de ocorrer dentro de um jogo de descontinuidades e de tensões históricas (ver também Benjamin, 2011a).

Para Georges Didi-Huberman (2013), diversas imagens, por mais intensas ou recentes que sejam, podem ser decompostas à luz de movimentos retornantes, de certo tipo de caráter psíquico, político ou simbólico. Para este autor, elas nos confrontam, de um lado, por uma não-história, pela pulsão, pela ausência de arbitrariedade própria dos fenômenos naturais, como, por outro, pela consciência sobre a história, os símbolos e toda gama de possibilidade da ação cultural.

A partir desses argumentos iniciados, destacamos que o presente texto se propõe, embasado no caráter multitemporal das imagens, analisar possíveis significados para uma pintura sem título do artista goiano Siron Franco, localizada no acervo do Sistema Integrado de Museus e Memoriais de Belém, Pará (SIM/ Secult-PA), e apresentada, em sua última exibição pública e local, no Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. Este espaço, vale acrescentar, abrigou a antiga Quinta Companhia de Guardas, local de prisão de pessoas “subversivas”³ durante a ditadura civil-militar brasileira na cidade de Belém, aspecto este

também tomado por elucidativo para nos ajudar na compreensão da transformação da barbárie para a existência e resistência de corpos nas fronteiras do presente.

Em termos metodológicos, é necessário acrescentar que, para além de um estudo a partir da obra de Siron Franco, via Clifford Geertz e Aby Warburg, pretendemos delinear uma experiência de montagem teórica, experiência interna ao cinema e reestruturada pela filosofia como alternativa dialógica. Por entender que a montagem supõe a desmontagem, “dissociação prévia do que foi construído” (Didi-Huberman, 2019, p. 132), esta mesma operação reflete o caráter da imaginação como criadora de acordos provisórios e, em muitos casos, propositivos em um raio de proximidades discursivas, aspectos estes capazes de revelar fantasmas que ainda assombram o passado recente e até mesmo o presente do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Em diversas culturas e contextos geo-históricos, imagens enredam diálogos com outras imagens, textos e marcadores espaço-temporais. Por meio delas e de suas sobrevivências, podemos acessar um debate profícuo em que se revelam formas de intercomunicação, assombração, negociação, sobreposição discursiva e conflito social. À guisa de estímulo para leituras de obras que estão presentes em nosso acesso, decupar a montagem das diferenças de imagens pode nos ajudar a grafar relação com os sentidos dos princípios criadores destas, sentidos os quais nos ajudam na ampliação das suas nuances perceptivas (Didi-Huberman, 2013).

WARBURG E GEERTZ, ANACRONIA E CULTURA

Aby Warburg se empenhou na compreensão das temporalidades das imagens. Com uma produção localizada entre o final do século XIX e início do século XX, construiu uma perspectiva crítica sobre como o tempo de certas formas e de certos gestos pode criar vestígios que se remontam até o imemorial. Seu texto *Dürer e a Antiguidade italiana*, publicado em Hamburgo em 1905, desconstrói modelos epistêmicos então em uso comum na história da arte, modelos baseados em ciclos de vida e de morte.

De acordo com Georges Didi-Huberman (2013), Warburg passou a defender outra perspectiva

de ciclos, então não natural e simbólica, um *modelo cultural* da história. Nesta proposição, os tempos já não poderiam expressar estágios, mas hibridismos, complexidades específicas, com retornos frequentemente inesperados. Em outras palavras, o modelo ideal e pretensamente triunfalista da história das imagens cede, em Warburg, a uma espécie de compreensão fantasmal da mesma. Esta compreensão tratou de evidenciar os diferentes marcadores temporais expressos em obsessões, sobrevivências, remanências e reaparições de formas, isto é, por inconscientes do tempo. A interrelação entre a compreensão fantasmal com um modelo psíquico e desorientador permitiu ao “devir das formas ser analisado como um conjunto de processos tensivos - tensionados, por exemplo, entre vontade de identificação e imposição de alteração, purificação e hibridação, normal e patológico, ordem e caos, traços de evidência e traços de irreflexão” (Didi-Huberman, 2013, p. 25).

A título de exemplificação da análise de Aby Warburg (2012), encontramos em *A Primavera*, de Sandro Botticelli, uma contestação de destaque, a partir de sua localização somente no *Quattrocento* italiano. Para Warburg, não obstante, esta pintura também ilustra uma linguagem gestual típica e de origem Grega, “um *pathos* imbuído no espírito autêntico da Antiguidade” (Warburg, 2012, p.70), linguagem também conectada à *Morte de Orfeu* (Figura 1), espécie de ponto desorientador em vários sentidos. Foi por meio de comparações com cenas apresentadas em vasos de pinturas vermelhas que a perspectiva warburguiana forneceu outra rede de conexões e de influências para a supracitada pintura de Botticelli, conexões estas capazes de evidenciar outras sobredeterminações constitutivas dos seus signos componentes.

O duplo gesto analisado - aparente tanto na figura de Mercúrio, com seu atributo relacionado à fertilidade, quanto, por evidência, na de Orfeu - pôde ser um dos exemplos a abrir as imagens a um novo território de seus problemas fundamentais, portanto de valor diagnóstico, sem valor de prognóstico (Didi-Huberman, 2013). As análises de Warburg fortaleceram partilhas e ampliações das conexões provisórias, discursivas e memoriais das imagens para sociedades como as modernas e contemporâneas.



Figura 1 - *Morte de Orfeu*, vaso de pintura vermelha e grega de datação de aproximadamente 530 AEC. Fonte: Warburg, 2012.

O antropólogo americano Clifford Geertz (2012) igualmente se debruçou na análise warburguiana da supracitada pintura de Sandro Botticelli em seu ensaio *A Arte como um Sistema Cultural*. Então, sob os argumentos de uma teoria da cultura e por influência do livro *Painting and Experience in fifteenth century Italy*, de Michael Baxandall, este último um leitor dos estudos renascentistas de Aby Warburg no Instituto Warburg da Universidade de Londres, Geertz reiterou outro aspecto warburguiano sobre a pintura de Botticelli, ou seja, em torno das significações gestuais das três graças. Este subtexto evidente, nas supracitadas figuras, também se faria relacionado à memória e gestualidade sígnica da *bassa danza*, portanto já inserida em uma perspectiva coletiva, “dança de passos lentos e geométricos que era popular na Itália da época” (Geertz, 2012, p. 110).

Ainda que a premissa anacrônica não esteja explicitamente anunciada no texto de Clifford Geertz, sua construção interpretativa sobre as imagens e as artes possui linhagem e aplicação relacionada com os escritos de Aby Warburg via Michael Baxandall. E por esta filiação, evidenciam-se mecanismos interpretativos não absolutos no tempo para o sistema particular que chamamos de artístico. Nesse sentido, as artes não seriam



Figura 2 - Siron Franco s/ título, 1978, Acrílica s/ tela, 170 x 180 cm. Fonte: Arquivo dos autores.

analisadas a partir de uma ciência estritamente formal, mas por meio de uma ciência social, como a história ou a antropologia, capazes de revelar os indicadores e os símbolos que transmitem significados e localizam suas origens estratificadas e afeitas ao recurso da memória (Geertz, 2011).

A antropologia interpretativa de Clifford Geertz (2011), ainda que interessada no caráter sincrônico das relações sociais para uma compreensão semiótica e para uma descrição densa das relações no instante de suas ocorrências, ampliou seu teor interpretativo ao observar os operacionais do tempo presentes na produção de imagens, também informantes antropológicas. Segundo suas críticas, com pontos de grande convergência com a perspectiva de Aby Warburg, “a falácia cognitivista de que a cultura consiste em fenômenos mentais que podem ser analisados através de métodos formais similares aos da matemática e da lógica é tão destrutiva do uso efetivo do conceito como são as falácias ‘behaviorista’ e ‘idealista’” (Geertz, 2011, p.09). Clifford Geertz, portanto, fortaleceu um pensamento localizado na observação sincrônica de experiências sociais e deu continuidade à

possibilidade de interpretação anacrônica e não idealista sobre o tempo para complexidades visuais.

IMAGENS E FANTASMAS NO ESPAÇO CULTURAL CASA DAS ONZE JANELAS

Em vez de passar (*vertreiben*) o tempo, é preciso convidá-lo (*einladen*) para entrar. Passar o tempo ou matar, expulsar (*austreiben*) o tempo: o jogador. O tempo jorra-lhe dos poros. Carregar-se (*laden*) de tempo como uma bateria armazena (*lädt*) energia: o flâneur. Finalmente, o terceiro tipo: aquele que espera. Ele carrega-se (*lädt*) de tempo e o devolve sob uma outra forma - aquela da espera (Benjamin, 2007, p.148).

Uma vez que, em Warburg, encontramos a expressão *Leitfossil* para evocar a sobrevivência como memória psíquica, memória esta passível de ser corporificada ou cristalizada nas imagens e na gestualidade, apreendemos que suas análises também enredam operações de desmontagem e apreensões de tempos estratificados (Didi-Huberman, 2013). É este, portanto, o disparador para a análise da obra de Siron Franco, sem título, pertencente ao acervo do Sistema Integrado de Museus e Memoriais (SIM/ Secult-PA), acervo, atualmente, localizado no Museu do Estado do Pará (MEP), em Belém, PA (Figura 2).

Sua chegada ao acervo do SIM ocorreu logo no período de surgimento deste acervo e por meio de doação da Coleção Funarte, coleção cujas obras se encontravam, anteriormente, nas dependências do Banco Central brasileiro (Chaves Fernandes, 2006; Britto & Mokarzel, 2006; Fletcher, 2020). Ainda nesta esteira de esclarecimentos, informamos que esta pintura fora realizada em Madrid, durante o ano de 1978, após Siron Franco ser contemplado com o Prêmio Viagem ao Exterior, em 1975, na esteira do Salão Nacional de Artes Plásticas (SNAP).

De acordo com relato do próprio artista (Comunicação pessoal), pudemos esclarecer que sua pintura teve vistas tanto para o término do contexto ditatorial e espanhol de Francisco Franco (1892-1975), como para um paralelo denunciatório relacionado à memória da própria ditadura civil militar brasileira, esta última em curso naquele período e com um aparelho de censura que impedia a realização da supracitada pintura e de qualquer outra oposição ao regime no país. Seu caráter multitemporal de conexão crítica, não obstante, pôde firmar nova reconvocação das memórias sobre nosso contexto ditatorial, bem como novas significações para com a convulsão recente do Governo Federal Brasileiro (2019-2022), quando de sua apresentação⁴ na Sala Valdir Sarubbi, Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, entre 2019 a 2021 - lastro aqui tomado também para se pensar na história recente do espaço, com sua ainda pouco falada condição de abrigar presos políticos no período da ditadura civil-militar.

Um relato significativo ao nosso foco de análise, por conseguinte, inspirado por este jogo de tensionamento entre a pintura de Siron Franco e o Espaço Cultural Casa das Onze Janelas se remete à figura de Pedro Galvão, então presidente da União Acadêmica Paraense (UAP), destituído de seu cargo e preso pelo golpe civil-militar na noite de primeiro de abril de 1964:

E aí foram cinquenta e tantos dias de angústia e delícia. De angústia: pela prisão, pelos temores de violência que ela desencadeava dentro de mim, pelas incertezas quanto ao meu pequeno destino em meio ao destino do país. De delícia: naquela cela improvisada no que antes era um ambulatório, com a cruz vermelha pintada no vidro branco da porta, eu li os grandes romances do Machado, reli o Drummond e o Bandeira até então, e todo o Hemingway. Ler preso o "Adeus às Armas", vibrando

com os que lutavam pela liberdade na guerra civil espanhola, era uma forra, uma compensação emocional para o meu estado de espírito. Eles, os meus carcereiros, nem desconfiavam dessas minhas aventuras, dessas fugas subversivas, ali, bem debaixo dos seus narizes.

Hoje naquela sala ficam os sanitários do espaço de exposições no andar de cima da Casa das Onze Janelas. Se você parar na porta e olhar para trás, à esquerda está o cômodo que serviu de prisão ao meu amigo José Seráfico de Carvalho. Ficávamos os dois furtivamente a conversar, trocando as ideias possíveis de serem trocadas, assim de longe, de porta a porta, creio que com a amável complacência do comandante, o então capitão Douglas, e dos eventuais sentinelas, um deles o soldado João Maroja, hoje Desembarcador do Tribunal de Justiça do Estado.

[...] Cinquenta e tantos dias de angústia e delícia. De delícia também pela paisagem que eu desfrutava de minha janela. À esquerda, o rio Guamá, e à direita, para além do forte do Presépio, desatava-se, magnífica e cintilando em ouro e prata ao sol da tarde quando crespa, a baía de Guajará. De manhãzinha, o toque da alvorada me acordava e você não imagina como eram lindas as canoinhas, abarrotadas de frutas da região, descendo as águas do Guamá em direção à feira do Ver-o-Peso. De tardinha, eu via o pôr-do-sol como uma imensa lua vermelha, que chiava ao tocar no tacho das águas, muito, muito além da outra margem do rio.

Se um dia, ao olhar a Casa das Onze Janelas, do rio para a terra, você vir um rapaz debruçado na primeira janela à esquerda, no alto, sou eu, no tempo, sonhando ainda (Galvão, 2014, p. 33-35).

Pedro Galvão, então eleito presidente da União Acadêmica Paraense em novembro de 1963, fora um dos estudantes enviados à antiga Quinta Companhia de Guardas, quartel posteriormente transformado no Espaço Cultural Casa das Onze Janelas já no contexto democrático do Secretário de Cultura Paulo Chaves Fernandes. Como bem ilustrado no relato de Galvão, memórias de prisão e de tortura se materializaram nas salas da Casa, memórias estas conectadas não somente à União Acadêmica Paraense,⁵ representação máxima da comunidade estudantil universitária de Belém (Barata, 2014).

José Seráfico de Carvalho, mencionado no próprio relato de Pedro Galvão (2014), colega do mesmo na Faculdade de Direito da Universidade Federal do Pará e igualmente prisioneiro tido por "subversivo" na Casa das Onze Janelas, também nos fornece testemunho esclarecedor para agregar outros dados a este texto assombrado por fantasmas. É ele quem nos concede especificidades

sobre a União Acadêmica Paraense, invadida e depredada por uma tropa do Exército comandada pelo coronel José Lopes de Oliveira, apelidado de "O Peixe Agulha", invasão esta em que o próprio coronel desferiu um tapa brutal no próprio José Seráfico durante o famigerado ato do exército contra a democracia em Belém:

Desde o primeiro ano de Faculdade, já engrossávamos as manifestações promovidas pela União Acadêmica Paraense. A sede acanhada da avenida Governador José Malcher passou a integrar nosso cotidiano, a partir do movimento deflagrado pela renúncia de Jânio Quadros.

Aos estudantes mais próximos da igreja católica, o caminho que pareceu mais lógico foi a Ação Popular. Foi no que deu o que então, e com certo ar pejorativo, chamávamos "grupão". Outros, descompromissados com religião, a despeito da criação em ambiente religioso, buscaram endereços alternativos. Ora a Política Operária (Polop), cuja sede, dirigentes e organização ninguém seria capaz de identificar, ora o Partido Comunista Brasileiro eram os outros dois destinos da juventude. Organizados, desejávamos cumprir nossas tarefas, as tarefas que julgávamos estarem sendo cobradas de nós pelos que não tinham escola, os que passavam fome, os deserdados de tudo e de qualquer oportunidade de ascensão social. Havia, é certo, certa compulsão por realizar as tarefas que imaginávamos terem sido reservadas pela História para nós. Pode ser até essa a inspiração do primeiro livro de poemas do JJ Paes Loureiro se chamar simplesmente "Tarefa" (Carvalho, 2014, p. 189-190).

Com vistas destes relatos, não obstante, a pintura de Siron Franco, compreendida em seu princípio de denúncia e de resistência para com aqueles anos de chumbo, bem ilustra sua inesgotável convocatória às memórias psíquicas de um país em desacordo e barbárie. Por sabermos que os criminosos da ditadura civil-militar brasileira foram amplamente anistiados, conjuntamente com a pintura do artista goiano, continuamos com a reinscrição política dos signos que tentam ser silenciados para não nos esquecermos de suas significações jamais.

Neste contexto, vale acrescentar, que se faz pertinente compreender a noção de reinscrição política do signo em Homi Bhabha (2010), pois, segundo o autor, o termo reinscrição interroga o lugar discursivo e disciplinar em que debates em torno da questão de identidade são colocados, aqui possíveis de criar analogias com a oposição a uma "história social oficial" deflagrada pelo contexto da ditadura civil-militar brasileira. Nesse sentido, o

termo reinscrição pode rasurar a autenticidade da identidade ou efeito do real, de maneira a deixar "um rastro resistente, uma mancha do sujeito, um signo de resistência" (Bhabha, 2010, p. 83).

Por debater a identidade como um produto não acabado, mas um "processo problemático de acesso a uma imagem da totalidade" (Bhabha, 2010, p. 85), tomamos o fenômeno pictórico de Siron Franco como subversão anacrônica e profética, pois evidencia "uma reagregação do passado para compreender traumas do presente" (Bhabha, 2010, p. 101), resultado que assume um processo consciente comprometido, imagem posicionada com opções estéticas determinantes (Didi-Huberman, 2017).

Seja por meio do código mais visível envolvendo um corpo anônimo, repleto de pinceladas violentas e imobilizado por uma representação da faixa presidencial do Brasil - signo da identificação dos autores do trauma da perseguição e das torturas da nossa ditadura civil militar - sua estrutura baconiana,⁶ com vias para a sobrevivência colonial, permite adesão de todos e todas que foram perseguidas e condenadas por um sistema violento de retirada de liberdades. Como que uma criatura mítica⁷ a nos observar, a pintura de Siron Franco evidencia o sofrimento de quem "constata, a partir de então, a potência dos monstros no cerne mesmo do poder da razão" (Didi-Huberman, 2018, p. 176).

Para ampliar nossos argumentos, podemos manter Didi-Huberman (2014), agora em interlocução com Hannah Arendt, quando este tratou de reforçar a dupla dificuldade de uma representação de unidade e conceito do termo povo. Por compreender que a multiplicidade social transborda o limitante deste termo, sua reescritura para povos coexistentes busca compreender tanto os termos políticos de conflito ou de comunidade, quanto os termos estéticos de conflito ou de convivência representativa. Portanto, com sua crítica e reescritura conceitual, o autor ajuda a estranhar o frágil acordo de uma terminologia como povo, fragilidade que também se estende a outras noções como as de unidade, identidade, generalidade e totalidade.

Para Didi-Huberman (2014), o risco de assumir esses marcadores limitantes sem críticas implica

em um mínimo de complexidade interpretativa. A palavra identidade, por exemplo, pode servir à exaltação dos populismos de todo tipo, ao passo que a palavra generalidade se conforma como simplificação contraproducente e central às ditas ciências de bases idealistas. Didi-Huberman, desse modo, reitera que são as emoções, e não a unicidade da representação, que evocam uma dialética complexa entre expressão e conflito, congruência e discordância com os tempos – aspectos que reforçam o caráter interpretativo da pintura de Siron Franco como uma rede complexa de memórias, afetações e afetos, já que a mesma não assume papel de simplificação representativa, mas de inacabamento dialético.

A expressividade, plasmada na obra de Siron Franco, desde 1978, comunica-se com novos instantes e permanece a questionar o manejo desleal de poderes. Se tomada por um convite à transformação social, atua como percepção crítica de certa presença de uma ausência, outro símbolo dos depositados no cadafalso por uma política de empreendedorismo com a morte. Sua função de resistência em meio à história que se quer fazer oficial se irrompe como abstração figurada, memória em pintura capaz de dançar com as longas durações do trágico mítico, do memorial colonial e do nem tão passado trágico. Possuidora de efeito desorientador, a supracitada pintura de Siron Franco exerce escuta e pista a partir do não esquecimento dos horrores, aqui possíveis de também serem atualizados pelas estratégias recentes de autoritarismo e de disseminação negacionista, anticientífica e pandêmico-opportunista (ver mais em Fletcher, 2020).

CONSIDERAÇÕES FINAIS PROVISÓRIAS

Além das torturas sofridas ainda em Belém e nos porões de um prédio situado na Praça Mauá, no Rio, lembro-me de que uma das coisas que mais me desesperavam era a proibição de ler. De ler e escrever. Sentia-me como mergulhado em uma caverna sem ar, no ventre de uma baleia no fundo do mar, sendo ingerido pelo tédio e pelos ácidos do vazio. Não consigo não escrever. Não posso não ler. É uma forma de consciência de ser, espécie de condição existencial que incorporei vivendo. Por essa circunstância, poucas vezes tive a sensação mais aguda de mutilação. Não a mutilação de uma parte de corpo, mas uma espécie de castração do ser. Como se estivesse, ao longo dessas intermináveis semanas, sofrendo um processo de desconstrução no mais profundo de mim mesmo. Como a escavação de um poço. Quanto mais ela

cresce, mais o vazio aumenta. Um poço cheio de ecos do nada (Paes Loureiro, 2014, p. 263).

Momentos houve em que, cheio de pressentimentos e absorto em seu reinar, você viu brotar da morte e da luxúria do corpo um sonho de amor. Será que também desta festa mundial da morte, e também da pernicioso febre que inflama o céu da noite chuvosa, ainda surgirá o amor? (Mann, 2016, p. 827).

O professor João de Jesus Paes Loureiro (2014) esteve entre as diversas pessoas encarceradas no contexto civil-militar em Belém. Portadores, enfatizamos, de um saber questionado pelo controle e pela proibição da ditadura civil-militar brasileira, podem ser tomados e tomadas aqui pela perspectiva histórica de Walter Benjamin (2011b), pois esta permite uma compreensão dos aparecimentos e desaparecimentos, em cada momento da história, do estado de exceção que vivemos como regra.

A implicação discursiva do filósofo judeu faz parte de uma rede de pensamentos em que as imagens também podem ser assumidas como informantes capazes de nos fazer buscar os operacionais do tempo, os quais atuam nas descontinuidades da vida social, imagens que nos permitem a convocação de memórias outras. Convocar memórias dissidentes nos ajuda, por conseguinte, a fortalecer um projeto de sociedade democrática em que a igualdade nos descaracteriza, pois, tantas vezes, é mascarada por projetos hegemônicos de controle e homogeneização social.

A nuance anacrônica de compreensão de imagens, nuance esta trabalhada por autores como Aby Warburg, Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman e Clifford Geertz, nos contribui, portanto, pelo seu papel desorientador em face a uma percepção desenvolvimentista da história da arte. É por meio de uma atenção crítica à anacronia, vale acrescentar, que podemos acessar uma complexa rede de interpretações sobre os tempos e fantasmas disponíveis em certas imagens e em cada contexto de interconexão e estratificação. Em outras palavras, em períodos de incertezas, fazer uso do que ultrapassa a narração ordenada pode garantir outra complexidade de compreensão do presente (Laroux, 1992).

A tela sem título, de Siron Franco, a qual se encontra no acervo do Sistema Integrado de Museus e Memoriais de Belém (SIM/ Secult-

PA), é um fenômeno-exemplo de um ato criador localizado entre tempos, capaz de assombrar a experiência real do nosso passado oficializado, do agora e do porvir. Com gestos expressivos, que contêm uma crítica, ao mesmo tempo, política, social e histórica, são as emoções de Siron Franco traduzidas em pinceladas, que aqui disparam outro referencial para uma constelação que contraria uma “história dos vencedores”, já que se alia a um debate crítico de matriz subalterna.

No decurso do avanço da pandemia de Covid-19 no Brasil e no mundo, a pintura de Siron Franco, não obstante, recarregou-se em resistência à barbárie, resistência esta ressignificada e informada a cada novo momento de transformação social. Por sabermos que atravessamos um período de obscurantismo político no Brasil, com constante estímulo ao negacionismo e às estratégias de agenciamento da morte de corpos subalternos, encontramos, nesta imagem do artista goiano, outro exemplo dos movimentos psíquicos retornantes em torno da denúncia dos colonialismos e das práticas derivadas da exclusão.

Resistir a uma agenda falaciosa, neoliberal e homogeneizante em curso, por conseguinte, envolve uma série de operações discursivas, tanto no terreno político como no terreno estético. Também articuladas entre a consciência e a inconsciência da memória, a resistência estética e crítica das artes visuais se lança em uma dança com os tempos que foram, os que são e os que virão, de maneira a nos ajudar na compreensão da transformação de lugares disputados e partilhados por forças diametralmente opostas.

NOTAS

01. Os autores agradecem as preciosas contribuições de Siron Franco, João de Jesus Paes Loureiro, Afonso Medeiros e Rodrigo Maroja Barata.

02. Como destaca Ernani Chaves (2003), Walter Benjamin é um crítico desta crença no progresso. A posição de Benjamin contesta uma concepção continuísta da história, a qual acaba por deixar na sombra aquilo que ele chama de tradição dos oprimidos nas suas teses sobre o conceito de História (2011b).

03. A nomenclatura “subversiva” aponta para uma desconformidade em relação aos poderes hegemônicos em ação no Brasil. No contexto ditatorial civil-militar, este termo foi empregado para abarcar um amplo grupo de oposição ao desmanche democrático em curso.

04. Fazemos referência à exposição *Dilemas 2019*, ocorrida no processo de reabertura do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, com curadoria de John Fletcher e curadoria adjunta de Camila Freire. A exposição ficou em cartaz de outubro de 2019 a janeiro de 2021 (ver mais em Fletcher, 2020).

05. Um dado fornecido pelo relato de Roberto Cortez (2014) estranha a posterior venda da propriedade pertencente à União Acadêmica Paraense para a construção de um empreendimento, o Hotel Regente. Após conferência de informações com o professor João de Jesus Paes Loureiro (Comunicação Pessoal), os autores destacam que a propriedade da UAP ficava localizada no lado direito do pavilhão do já fechado Hotel.

06. Francis Bacon, pintor de teor existencialista e anglo-irlandês, foi influência para a produção de Siron Franco. A carga expressiva das pinturas de Bacon apresentou conexão com estudos sobre a angústia e o inconsciente humano (Dempsey, 2010).

07. Não podemos deixar de observar algumas aproximações de posicionamento gestual e conceitual entre a figura de Siron Franco e a de Atlas, este último irmão de Prometeu. Portador de um saber trágico e que lhe rendeu o suplício do céu suportado e do sofrimento experimentado, a figura de Atlas é também emblemática para se compreender a desigualdade de poderes a qual confere exílio ou tormenta àqueles e àquelas mais vulneráveis (Didi-Huberman, 2018).

REFERÊNCIAS

BARATA, Ronaldo. Cem Dias Quarenta Anos Depois. In: NUNES, André Costa; ALVES, Isidoro; PAES LOUREIRO, João de Jesus; CARVALHO, José Seráfico; GALVÃO, Pedro; CORTEZ, Roberto; BARATA, Ronaldo; BARATA, Ruy Antonio. **1964 Relatos Subversivos: os Estudantes e o Golpe Militar no Pará**. Belém: Samaúma, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BENJAMIN, Walter. A Pequena História da Fotografia. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 2011^a.

BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 2011b.

BHABHA, Homi. Interrogando a Identidade: Frantz Fanon e a Prerrogativa Pós-Colonial. In: BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

BRITTO, Rosângela; MOKARZEL, Marisa. Traços e Transições da Arte Contemporânea Brasileira. In: SECULT/PA. **Traços e Transições da Arte Contemporânea Brasileira**. Belém: SECULT/PA, 2006.

CARVALHO, José Seráfico. Enfim, Aqui Estamos. In: NUNES, André Costa; ALVES, Isidoro; PAES LOUREIRO, João de Jesus; CARVALHO, José Seráfico; GALVÃO, Pedro; CORTEZ, Roberto; BARATA, Ronaldo; BARATA, Ruy Antonio. **1964 Relatos Subversivos: os Estudantes e o Golpe Militar no Pará**. Belém: Samaúma, 2014.

CHAVES, Ernani. É possível uma história materialista da cultura? Walter Benjamin (re)lê Friedrich Engels. In: CHAVES, Ernani. **No Limiar do Moderno: Estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin**. Belém: Paka-Tatu, 2003.

CHAVES FERNANDES, Paulo. Janelas Abertas. In: SECULT/PA. **Traços e Transições da Arte Contemporânea Brasileira**. Belém: SECULT/PA, 2006.

CORTEZ, Roberto. Quem Conta um Conto Aumenta um Pouco. In: NUNES, André Costa; ALVES, Isidoro; PAES LOUREIRO, João de Jesus; CARVALHO, José Seráfico; GALVÃO, Pedro; CORTEZ, Roberto; BARATA, Ronaldo; BARATA, Ruy Antonio. **1964 Relatos Subversivos: os Estudantes e o Golpe Militar no Pará**. Belém: Samaúma, 2014.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, Escolas & Movimentos**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Imagem Sobrevivente: História da Arte e Tempo dos Fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Volver sensible/ hacer sensible. In: BADIOU, Alain; BOURDIEU, Pierre; BUTLER, Judith; DIDI-HUBERMAN, Georges; KHIARI, Sadri; RANCIÈRE, Jacques. **¿Que es un Pueblo?** Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as Imagens tomam Posição: O Olho da História**, I. Belo Horizonte: UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o Gaio Saber Inquieto: O Olho da História**, III. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo: História da Arte e Anacronismo das Imagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2019.

FLETCHER, John. Casa das Onze Janelas: um Espaço de Arte Moderna e Contemporânea na Amazônia Paraense. **Jornal da Associação Brasileira de Crítica de Arte**, v. 54, p. 1-14, 2020.

GALVÃO, Pedro. Vencidos Vencedores. In: NUNES, André Costa; ALVES, Isidoro; PAES LOUREIRO, João de Jesus; CARVALHO, José Seráfico; GALVÃO, Pedro; CORTEZ, Roberto; BARATA, Ronaldo; BARATA, Ruy Antonio. **1964 Relatos Subversivos: os Estudantes e o Golpe Militar no Pará**. Belém: Samaúma, 2014.

GEERTZ, Clifford. Uma Descrição Densa: por uma Teoria Interpretativa da Cultura. In: GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

GEERTZ, Clifford. A Arte como um Sistema Cultural. In: GEERTZ, Clifford. **O Saber Local: Novos Ensaios em Antropologia Interpretativa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

LAROUX, Nicole. Elogio do Anacronismo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

MANN, Thomas. **A Montanha Mágica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. O Tempo Presente do Tempo Passado. In: NUNES, André Costa; ALVES, Isidoro; PAES LOUREIRO, João de Jesus; CARVALHO, José Seráfico; GALVÃO, Pedro; CORTEZ, Roberto; BARATA, Ronaldo; BARATA,

Ruy Antonio. **1964 Relatos Subversivos:** os Estudantes e o Golpe Militar no Pará. Belém: Samaúma, 2014.

WARBURG, Aby. Dürer e a Antiguidade Italiana. Tradução de Georg Otte. **Cadernos Benjaminianos**, n. 05, Belo Horizonte, 2012.

SOBRE OS AUTORES

John Fletcher é Professor Adjunto da Faculdade de Artes Visuais (ICA/FAV/UFPA) e do Programa de Pós-Graduação em Ciências do Patrimônio Cultural (PPGPatri/UFPA). É colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes/UFPA). Possui Doutorado em Antropologia pelo PPGA/UFPA, com pesquisa sanduíche na Universidad del Cauca, em Popayán, Colômbia (primeiro semestre de 2015), e Mestrado em Artes pelo PPGArtes/UFPA. Possui pesquisa sobre Arte Contemporânea e Curadoria nas Amazônias. É membro da Associação Fotoativa e da Associação Brasileira de Crítica de Arte (ABCA).

E-mail: johnfletcher@ufpa.br

Ernani Chaves é Professor Titular da Faculdade de Filosofia e atual Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Pará. É também Professor Permanente no Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFPA e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFS (Universidade Federal de Sergipe). Mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1986) e Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1993). Durante o Doutorado, teve Bolsa Sandwich na Faculdade de Teologia Evangélica (1989-1991), da CAPES e na Universidade Técnica (1992), ambas em Berlim, Alemanha, com Bolsa do DAAD. Realizou estágio de Pós-Doutorado em 1998, também na Universidade Técnica de Berlim, com Bolsa da CAPES.

E-mail: ernanic6057@gmail.com