



Esta obra possui uma Licença

[Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

<https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/13916>

<http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v17i28.13916>

Margens: Revista Interdisciplinar | e-ISSN:1982-5374 | V. 17 | N. 28 | Jan-Jun, 2023, pp. 205-223

Submissão: 14/12/2022 | Aprovação: 11/03/2023



## MUNDOS INVIABLES, VIDAS DELETABLES: APROXIMACIONES ENTRE LEILA DANSIGER Y BERNA REALE

### UNVIABLE WORLDS, DELIGHTFUL LIVES: APPROACHES BETWEEN LEILA DANSIGER AND BERNA REALE

Tânia SARMENTO-PANTOJA

Universidade Federal do Pará (UFPA)<sup>1</sup>

**Resumen:** El artículo presenta un estudio de Palomo (2012), de Berna Reale, performance realizado en las calles de Belém y disponible en video y serie fotográfica homónima. También analiza la serie Perigosos, subversivos, sediciosos (2018), titulada Cadernos do povo brasileiro, de Leila Danzinger, que forma parte de la exposición Hiatus: a violência ditatorial na América Latina, realizada en el Memorial da Resistência / Estação Pinacoteca, en São Paulo. Reale transita por las categorías de shock y del silencio para reflexionar sobre la constitución del poder, a través de una lectura actualizada y subversiva de la figuración del caballero y su caballo, como representación alegórica de la violencia estatal. Danzinger recoge, retoma y reintegra una colección de libros censurados por la Dictadura Civil y Militar de 1964 superpuestos a una serie de fotografías de desapariciones políticas en el seno de esa misma dictadura. ¿Qué une a los dos artistas? Sin duda la violencia, especialmente la que emana del Estado y el gran tema de la responsabilidad.

**Palabras-clave:** Ética; Violencia; Dictadura; Leila Dazinger; Berna Reale.

**Abstract:** The article presents a study of Palomo (2012), by Berna Reale, a performance carried out in the streets of Belém and available in video and photographic series of the same name. It also analyzes the series Perigosos, subversivos, sediciosos (2018), subtitled Cadernos do povo brasileiro, by Leila Danzinger, which is part of the exhibition Hiatus: a ditatorial violence in Latin America, held at the Memorial da Resistência / Estação Pinacoteca, in São Paulo. Reale moves through the categories of shock and silence to reflect on the constitution of power, through an updated and subversive reading of the figuration of the knight and his horse, as an allegorical representation of state violence. Danzinger collects, takes up and reinstates a collection of books censored by the Civil and Military Dictatorship of 1964 superimposed on a series of photographs of political disappearances within that same dictatorship. What unites the two artists? Undoubtedly violence, especially that emanating from the State and the great issue of responsibility.

**Keywords:** Ethics; Violence; Dictatorship; Leila Dazinger; Berna.

<sup>1</sup> Doutora em Estudos Literários (UNESP-Araquara), Docente do PPG em Letras (UFPA), da Faculdade de Letras (FALE). Bolsista Produtividade em Pesquisa CNPQ\_PQ2. E-mail: [nicama@ufpa.br](mailto:nicama@ufpa.br)

## LEILA DANZINGER Y BERNA REALE: ENCUADRAMIENTO

El manejo de lo vestigio y el trabajo memorístico son sin duda aspectos muy presentes en la producción de Leila Danzinger, constituyendo las principales líneas temáticas o temas de su proyecto artístico. A través de ellos, la artista no solo denuncia, sino que debate profundamente el autoritarismo estructural arraigado en la cultura brasileña. En este camino, que se puede observar desde sus primeros trabajos, Danzinger maneja muy bien la fragmentación y apropiación de materiales residuales, en particular los condicionados al formato de la imagen, con especial atención a la fotografía, como base para representar el proceso memorístico, al mismo tiempo superpuestos a los temas involucrados en la memoria de las experiencias históricas: así, en la obra de la artista, hay muchas situaciones en las que, en un mismo espacio de elaboración creativa, se comparte la intimidad de la vida con la necesidad de hacer público la abyección traumática y/o el olvido.

Estas condiciones repercuten, especialmente, en los objetos que la artista suele manipular y en las formas en que estos objetos se disponen en los espacios que ocupan. En este sentido, es fundamental reflexionar un poco más sobre el significado del trabajo con vestigios en la producción de Leila Danzinger, al fin y al cabo se trata de un procedimiento íntimamente ligado a una expresión de supervivencia, que a la vez permite el debate al respecto de ese tópico, como ontología, pero también como tema en la arena política, campo en el que las producciones de Danzinger se centran más específicamente en las políticas de la memoria al reflexionar sobre cómo las residualidades sobreviven y repercuten en ciertos espacios y no en otros y cómo son seleccionadas tanto en el ámbito de la borradura, como de la permanencia. Esta afinidad, finalmente, se presenta como un punto de tensión que habita la obra de la artista: la cuestión de la supervivencia del vestigio equivale (también) a la cuestión de la supervivencia de la memoria.

Como observa Bárbara Mól (2013), es igualmente posible considerar que esta equivalencia se extiende al debate sobre cómo es posible –y necesario– resistir y al mismo tiempo convivir con las borraduras. Las producciones de Danzinger se mueven así por una clara posición de resistencia: la de no dejar que las huellas se escapen o se borre definitivamente de la escena de la visibilidad. Danzinger también nos enseña en muchas de sus producciones que la supervivencia de la memoria y los residuos conectados a ella no es un proceso fácil. Al contrario. Siempre es doloroso y hasta cruel, porque implica convivir con la experiencia traumática que se vive.

Así, uno de sus grandes legados reside en el manejo constante de la idea de reactivación, ya sea de la memoria, sea de la historia o sea de la cultura, a través del tránsito permanente por los

vestigios. Estas posiciones son, a la vez, compromisos temáticos que Danzinger ha asumido también en el campo epistemológico y están presentes en la mirada que lanza sobre otros artistas, como el análisis que hace del proyecto israelí Sigalit Landau, que consiste en construir un puente de sal sobre el Mar Muerto y que según Danzinger (2013) tendría como objetivo reactivar las energías utópicas de la modernidad.

Berna Reale, por su parte, es una artista conocida desde hace menos tiempo que Leila Danzinger. Su trabajo, que destaca y explora el cuerpo y abarca performance, fotografía y videos, es tan potente como el de la artista carioca. En este sentido, de manera más acentuada, el gran protagonista en la poética de Reale es el cuerpo vulnerable. Sin embargo, como bien recuerda Danzinger (2013, p. 2), al analizar *Barbed Hula*, también de Landau, es innecesario “(...) lembrar a centralidade que o corpo humano adquire a partir da arte moderna, não a representação do corpo, mas o próprio corpo em ação, exposto, integrado definitivamente à obra” (DANZINGER, 2013, p. 2).

En Berna Reale, además de la exploración del cuerpo, tenemos especialmente algunos temas recurrentes, como la ruptura en la relación entre el Estado y las personas. En esta relación, la artista enfatiza el ímpetu domesticador del Estado y, al mismo tiempo, su alejamiento de las necesidades reales de la población y de la dolorosa cotidianidad que enfrenta la gente común. Esta constitución del carácter estatal, absolutamente ambiguo, a veces está representada por la violencia perpetrada por la policía u otras fuerzas de seguridad, a veces está constituida por una selección de íconos de violencia y embrutecimiento, que circulan en las narrativas contemporáneas. De esta forma, el abuso de poder; violencia policial; machismo fetichizado y fetichizante; la corrupción resultante del mal servicio de las instituciones, son figuraciones que siempre están presentes en la obra de la artista.

A la evidencia de esos principios, el uso del cuerpo por parte de Reale ven a convertirse en estas obras como un acto de fe, por la incisiva condición de shock y confrontación social que evocan. En más de una producción, la artista hace uso de la desnudez y la androginia asociadas o tocadas por elementos de abyección producto de la violencia, no sólo para producir el shock y reflexionar sobre el impacto que provoca o incluso la ausencia de impacto, sino, sobre todo, para “criar um ruído provocador de reflexão” (MARQUES y LESSA, 2017, p.2) sobre lo que implica la exposición del cuerpo y sobre lo que significa la desnudez del sujeto, especialmente la desnudez social. Estos aspectos están muy bien destacados en el portafolio del artista, el de la Galeria Nara Roesler, en el que se lee: “A potência de sua produção reside na contraposição entre o desejo de aproximação e o sentimento de repulsa, ressaltando a ironia que resulta da combinação entre o fascínio e a aversão da sociedade pela violência” (NARA ROESLER, 2023, p. 1).

Todavía es posible agregar a ese rol la presencia madura y puntual de elementos propios de las distopías, de manera simbólica, al conjunto de características principales que se encuentran en el colectivo de las producciones de Reale, como, por ejemplo, la figuración del dictador o del tirano en “Palomo”, la referencia al uso de la tortura en “Limite Zero”, la cosificación, fetichización y sexismo del cuerpo femenino en “Rosa Púrpura” y la deshumanización del hombre presente en prácticamente todas sus obras. En la fortuna crítica sobre el conjunto de las producciones del artista, además de destacar la violencia como punto neurálgico, observamos el poder reflexivo de la producción de Reale relativa a la asociación entre violencia y olvido. Sobre este aspecto, cabe destacar la siguiente descripción de Susana Rocha, al comentar la obra “Ordinário”:

Trabalhando profissionalmente como perita criminal, Berna Reale acede a um conjunto de ossadas de cerca de 40 indivíduos, que transporta, atravessando o violento bairro de Jurunas (na área metropolitana de Belém do Pará). Estes restos mortais sem identificação, frequentemente encontrados por agentes policiais em cemitérios clandestinos, são produto da elevada taxa de homicídios no Brasil.

Reale, vestida de negro, passeia os ossos, sob o olhar da população, eventualmente dos perpetradores de crimes que conduziram à morte do que outrora foram habitantes locais. No vídeo não se observam reações assinaláveis: não há choque, comoção, surpresa ou incredulidade. E assim a artista conduz-nos a uma reflexão que nos faz crer que mesmo depois da morte, a última indignidade é o esquecimento (ROCHA, 2014, p. 26).

Reale utiliza el shock no solo como una forma de registro, sino también como un contenido metacrítico para llegar a comprender el mundo violento que nos rodea. Dentro de los límites de lo que propongo para este estudio, una pregunta relacionada con la producción de Reale se refiere a la posibilidad de que, al abordar temas de violencia, la artista también agregue preguntas sobre la ética de la responsabilidad, condiciones que no siempre aparecen disociadas en sus objetos artísticos, especialmente cuando se trata de silenciar los cuerpos vulnerables. Obras, como las referidas en este estudio, abordan estos temas también como una forma de acogida del presente y de la urgencia impulsada por las catástrofes cotidianas. En esta trayectoria, Reale traza su camino artístico envuelto a la captura y a la problematización del vestigio y de aquello que la cultura nos lega como representación residual. Este trabajo imperativo con el vestigio inserta lo contemporáneo en el presente –en el sentido que Giorgio Agamben le confiere a lo contemporáneo– en producciones como “Quando Todos Calam” (vísceras, sujidades); “Cantando na Chuva” (vertedero, referencias cinematográficas); “Rosa Púrpura” (objetos relacionados con fetiches sexuales, referencias cinematográficas). Y en Reale, la inserción de lo contemporáneo equivale a una aguda reflexión sobre la violencia estructural, como observa Alecssandra Matias de Oliveira:

Fardas, uniformes, o ambiente do Instituto Médico Legal (IML), as luzes, as sirenes das viaturas e outros aspectos ligados à crítica do sistema prisional, empregados na produção de Reale, deixam aparente não a violência abrupta, mas aquela que perpetua a manutenção da “ordem” e a dominação econômica, social e de gênero (OLIVEIRA, 2021, p.159-160).

Así, en la obra de las dos artistas hay el destaque del mundo violento movido por la voluntad de poder, representado por la Shoah y la Dictadura, en la obra de Leila Danzinger y por el Estado corrupto y en una relación de espejo con una sociedad estructuralmente conformada por la violencia, en el caso de Berna Reale. Todavía, además de compartir elementos comunes a las dos artistas, relevantes, por cierto, para el arte contemporáneo, existen al menos cuatro aspectos que acercan las producciones de ambas y que justifican el presente estudio. En primero lugar, la relación entre violencia y shock. En segundo lugar, el papel del Estado en la producción y mantenimiento de esta violencia. Tercero, el predominio de una estética o semiótica del vestigio. Cuarto, una ética de la responsabilidad que atraviesa profundamente ambos proyectos artísticos. Esta ética de la responsabilidad puede leerse en términos de activismo en el proyecto de Berna Reale y de memoria formativa, en el caso de Leila Danzinger.

Pienso que en ambas las producciones la ética de la responsabilidad está mediada por una crítica al cuerpo reprimido. Un cuerpo es una vida, una vida un sujeto: en estos términos, ambos cuestionan y reflexionan sobre vidas deletables –vidas suprimidas o invisibilizadas– y hablan de barbaridades que, si no son iguales, son bastante similares e incluso dialogan entre sí, de acuerdo a las circunstancias. Aunque en sus propios contextos y haciendo uso de diferentes objetos y formas de arte, estas vidas deletables fluyen desde un mismo lugar: el continuo coqueteo del Estado con una agenda autoritaria, aún dentro del Estado de Derecho. Disfrazada o no, esta agenda penetra profundamente en el tejido social, lo que exige una reelaboración con el shock, a veces a partir de la emancipación de la vida cotidiana en el caso de Reale, a veces basado en la relación empática, en el caso de Danzinger.

## **A CONTRAPELO DE LA VIDA DELETABLE: EXTENSIONES DEL MISMO PLANO**

¿Qué son las vidas deletables, presentes en los proyectos artísticos de Danzinger y Reale? Sobre todo, son vidas circulantes en mundos inviables. El *impracticable* aquí no implica necesariamente un lugar infranqueable o inaccesible, sino, sobre todo, un lugar donde no se permite ninguna expresión completa del sujeto y que le traiga de diferentes maneras, la experiencia de la exclusión, la asfixia o el encierro: su cuerpo, su voz, su deseo son borrados, silenciados o

desaparecidos, a través del control masivo, a veces radicalmente violento, a veces disfrazadamente domesticador, pero siempre y profundamente enraizado en la violencia estructural, en especial aquella en la que sentimos en la piel –a veces literalmente– la violación, pero sin, sin embargo, de identificar a todos los agentes implicados, que permanecen recogidos pero siempre comprometidos con el poder. Lo que se ve son sólo los "mecanismos diversos" vinculados a ellos y estos mecanismos “pelos quais se exercem esses poderes são anônimos, esparramados, flexíveis” (PELBART, 2007, p.57). Esos mundos inviables también pueden ser identificados:

nas vidas que esperam por um atendimento nos serviços públicos de saúde, no/a usuário/a de drogas levado tantas vezes à força para o tratamento, na loucura enclausurada e medicalizada, na família que tem sua casa destruída (...) e na pescadora que vê o rio secar para viabilização da construção de uma hidrelétrica. Na justiça ou condenação feita pelas próprias mãos contra suspeitos e indesejáveis. Na morte de um alguém no metrô que defende a vida de uma travesti ou de uma criança que pede comida na porta de um restaurante para não sucumbir de fome. Na intolerância e discriminação diárias vivenciadas por negros/as, indígenas, gays, lésbicas, travestis, transexuais. Na ordem dada ao maquinista para que um trem passe sobre o corpo de alguém supostamente morto a fim de não gerar atraso no percurso. Na expulsão dos povos indígenas de suas terras. Na/o aposentada/o que não consegue seu auxílio-doença porque sua impossibilidade de trabalhar é questionada. No/a jovem que precisa “optar” entre trabalhar e estudar. Ela é real também no feminicídio e no estupro a que todas as mulheres estão expostas (BARROSO, 2021, p. 398).

Esa violencia estructural y estructurante sigue siendo muy adaptable a las variaciones de los modelos de gobernanza:

Em alguns casos, como ocorre nas democracias, os princípios não assumem a violência, e essa é ignorada ou ocultada, ou ainda considerada algo exterior (afinal, a violência não se encontra em relação de necessidade com seu conteúdo). Em outros, ou nos regimes despóticos, ditatoriais ou autoritários, é assumida como princípio universal consubstancial (VÁZQUEZ, 2011 apud BARROSO, 2021, p. 398).

Condiciones que configuran la vida en mundos inviables, profundamente conducidos por las formas materiales y simbólicas de la violación. Los mundos inviables lo son, sobre todo, a la insoportabilidad de la existencia en condiciones precarias y/o dolorosas. Todavía, para muchos, la convivencia cotidiana con tales condiciones se vuelve parte del hábito.

El hábito, en particular el hábito de la existencia neoliberal y capitalista, empaqueta el mundo inviable y lo vende como *mundo que sufre*, es decir, un universo amenazante, que obliga al sujeto a un estado de disponibilidad permanente, en el que la posibilidad de *vida viable*, cuyo punto de determinación es la seguridad –biológica, ambiental, jurídica, económica, alimentaria, seguridad emocional, etc. y no necesariamente en ese orden– es una posibilidad difícil de alcanzar y mientras no se pueda tener, se vive la vida que uno es suficiente para vivir, guiado por la búsqueda continua

de mantenerse a salvo de la catástrofe, lo que no siempre es posible. Esto deja un enorme contingente de vidas deletables, aquellas en las que, además de ser asfixiantes, pueden, en un “clique” –ya sea en una tecla de computadora, o en un rifle, o en el giro de una tecla de celular, o en el orden compuesto como un gesto– ser desaparecido, suprimido, reemplazado, invisibilizado.

Además, es en contrapelo de esa vida deletable y para desarmar el “clique” que caminan Danzinger y Reale.

*Sediosos, Subversivos, Perigosos*, de Leila Danzinger, consiste en una exposición de fotografías de personas desaparecidas durante la Dictadura Civil y Militar de 1964. Según la propia artista, la exposición considera las terribles condiciones que circunstancian el asesinato y la desaparición en cuestión y se articula con la idea de dar un lugar justo a lo que restó y/o quedó y lo que sobra<sup>2</sup> –los vestigios– es la imagen en forma de fotografía. Además de las fotografías, también hay páginas del informe de la Comisión de la Verdad sobre esos muertos y desaparecidos. Y también libros – ensayos, tesis, novelas, etc. – censurados por la Dictadura. Todos los objetos-prótesis.

**Imagen 1: Perigosos, subversivos, sediciosos**



Fuente: LEILA DANZINGER, Portfolio.<sup>3</sup>

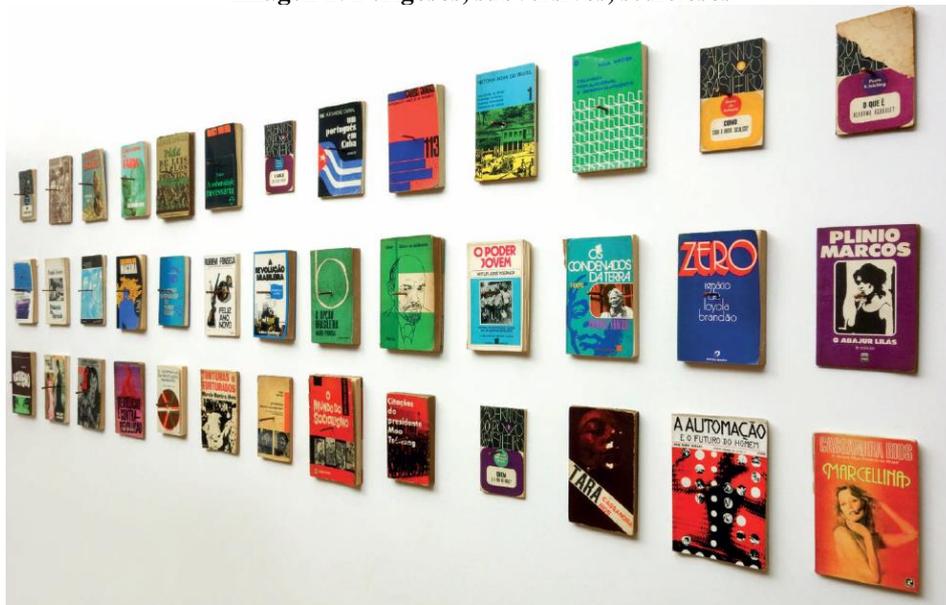
Los objetos-prótesis recomponen contenidos según habilidades protésicas: duplican (-se), transforman (-se) y, sobre todo, amplían (-se) sin perder necesariamente los constituyentes originales. Una de las características de los objetos-prótesis es la renderización, la capacidad de procesar o

<sup>2</sup> Es interesante destacar cómo la “sobra” o “resto”, como principio u objeto, ha estado siempre presente en el plan de trabajo de la artista. Sobre *Pequenos impérios* (1999) Denzinger se pregunta: “A que categorías submeter tudo aquilo que sobra, mas guarda ainda possibilidades não realizadas? Sob que critérios reunir, relacionar, classificar?” (DANZINGER apud COSTA, 2009, p.79).

<sup>3</sup> Disponível em <https://www.leiladanziger.net/>

transformar una cosa en otra. Valiéndose de la renderización implicada en el manejo de esos objetos, Danziger transita por esta red de vestigios, que en su conjunto posicionan un mural –este es el mismo formato que se le da a la exposición– contra al discurso fascista de la exclusión según el paradigma del exterminio por razones políticas.

**Imagem 2: Perigosos, subversivos, sediciosos**



Fuente: LEILA DANZIGER, Portfolio.<sup>4</sup>

Son objetos articulados y relacionables cuya concepción inter y metatextualizante, asociada a grandes inventarios temáticos, llaman la atención de la crítica. Después de mostrar cómo ese procedimiento proviene de un linaje que incluye a otros artistas, como Rosângela Rennó y Ricardo Basbaum, Luiz Claudio da Costa (2009) observa los indicios autoconscientes abrigadas en el proceso mismo de elaboración en varias de las producciones de la artista, algo que en otro estudio de Costa (2022) observa que se repite en *Sedicioso, Subversivo, Peligroso*: fisuras puntualmente presentes en el mural que captan y alertan la mirada del espectador a la vez que traen el intertexto histórico y ético a la interlocución con esa mirada. Para Costa, esa interlocución lleva al espectador hasta al cuadro mientras desencuadre vidas singulares, representadas/re-apresentadas en cada fotografía:

Em sua prática artística, os acontecimentos proliferam-se, furam o visível exibido em fotografias documentais, racham as informações vigentes no arquivo, fendem o tempo vazio dos episódios encadeados. Trata-se de extrair “um rosto”, uma vida, do acúmulo de dados classificados, sem abolir a vulnerabilidade, os sofrimentos e as alegrias. Não se trata de mostrar o retrato de alguém ofendido ou a face maltratada diante da coerção de um regime de poder, nem tampouco o desamparo das vítimas da tragédia histórica. Trata-se de içar um instante suspenso, a pausa no tempo do

<sup>4</sup> Disponível em <https://www.leiladanziger.net/>

calendário, a suspensão nas informações do arquivo para ouvir as vozes que nos interpelam e solicitan o reconhecimento de sua humanidade e a capacidade de agir contra as coercões do mundo (COSTA, 2022, p. 273).

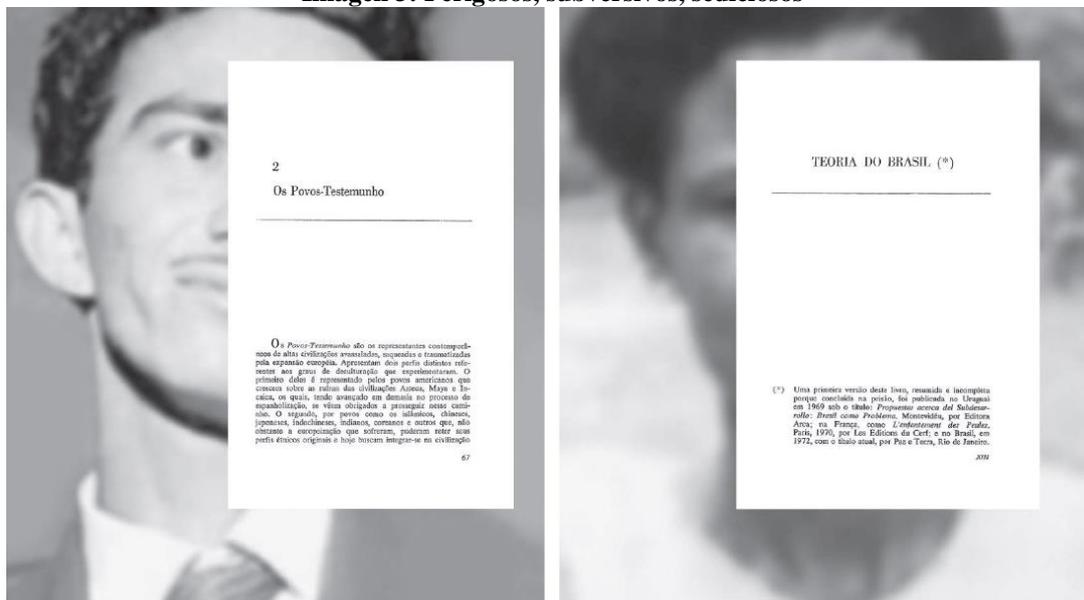
Ese mural transrelacional amplía el contenido de los vestigios y trae potencia a una memoria protésica, elástica, especialmente por el lugar y la potencia del nombre, sin duda una firma en el conjunto de la producción de Danzinger. Y de acuerdo con ella misma: “Mais uma vez, me confronto pela prática artística aos limites da representação. Na década de 1990, dediquei-me à memória da Shoá, a partir de uma lista específica de nomes de judeus alemães assassinados nos campos de extermínio nazista. Os nomes como vestígios, como rastros, os nomes como resistência” (DANZINGER, 2018, p. 238).

Al analizar *Sedicioso, Subversivo, Peligroso* Pedro Hussak (2018) observa acertadamente que al superponer la memoria de Auschwitz con la memoria de los asesinatos y desapariciones durante la Dictadura Civil y Militar de 1964 en Brasil –otra firma poderosa en el conjunto de las producciones de Danzinger – la artista busca mostrar las diferentes posiciones adoptadas por la sociedad, en ambos contextos. En cierto momento del texto homónimo que escribió, publicado en la revista *Modos*, Danzinger afirma: “Na série que produzo, os rostos são ocultados, velados pelas páginas dos livros censurados” (DANZINGER, 2018, p.240). Más de una vez la artista señala ese paralelo observado por Hussak como una condición que insiste en estar presente en su producción y con ello la idea de exterminio como estrategia permanente de la vida deletable y, por tanto, materia insuperable en la cultura brasileña. Sobre esta directriz Bárbara Mól (2022) también concentra su análisis en el compromiso que *Sedicioso, Subversivo, Peligroso* mantiene con la borradura de vidas desintegradas y cuyos artificios se mantienen aún en tiempos democráticos.

En *Luto y melancolía*, Freud (1917) presenta una sintomatología del luto frente a la melancolía y nos muestra que ambos se encuentran basados en la pérdida, cuya expresión son el abatimiento y la tristeza. Pero mientras en el luto el sujeto racionaliza el sufrimiento identificando el objeto perdido y comprendiendo las razones del dolor sentido, en la melancolía hay una entrega patológica al dolor, más allá de los límites del objeto perdido hasta diluirlo. El principio del luto es, por tanto, una clave importante en la obra de Danzinger, sobre todo por la posición metarreflexiva con la que se asume el luto. En ese sentido, el objeto artístico actúa no sólo a favor de una reorganización y una autoridad de la memoria, sino también como medio para afrontar el rostro y el cuerpo del otro. Especialmente el rostro en la fotografía, encubierto por la hoja de papel que contenía los hallazgos de la Comisión de la Verdad, a revelar el destino catastrófico de ese rostro. *Sedicioso, Subversivo, Peligroso* nos da

como tarea infinita la responsabilidad de mirar esos rostros y reconocer la violación que sufrieron, al mismo tiempo que reclama el descubrimiento de los responsables.

**Imagen 3: Perigosos, subversivos, sediciosos**



**Fuente:** LEILA DANZIGER, Portfolio.<sup>5</sup>

214

A su vez, el uso de la ironía como recurso para obtener una refinada combinación entre la fascinación y la aversión por la violencia y sus íconos, trae una potencia única a la obra de Berna Reale y al mismo tiempo constituye un destaque en el conjunto de su producción. Esa ironía tiene el desempeño de una fuerte firma, al igual que la obsesión por el nombre en la producción de Danzinger. La producción de Reale sigue marcada por la fuerza de la performance, pero también por la imponencia del registro multimodal, que presta a un intenso carácter relacional al conjunto de sus obras y garantiza, sin duda, una extensión entre la performance, el vídeo y la fotografía.

Reale es muy hábil en apropiarse de los vestigios tensionándolos como contenidos protésicos, especialmente, porque al disponer los materiales estos ocupan espacios o cuerpos según el ritmo y la organización serial. *Ginástica da Pele* (2019), performance, grabado en vídeo<sup>6</sup> y ensayo fotográfico, es un buen ejemplo de lo que estoy hablando. Según la descripción en el portafolio de la artista. *Ginástica da Pele* tardó dos años en ejecutarse e involucró “a colaboraçã de mais de duzentas pessoas, para a preparaçã e desenvolvimento da açã, até sua execuçã em junho de 2019” (NARA ROESLER, 2023). La acción involucró a cien jóvenes y se desarrolló de la siguiente manera:

<sup>5</sup> Disponível em <https://www.leiladanziger.net/>

<sup>6</sup> [Berna Reale | Ginástica da pele, 2020 \(vimeo.com\)](https://vimeo.com/berna-reale/ginastica-da-pele)

[os jovens foram] organizados em cinco fileiras com vinte integrantes cada, foram dispostos conforme a gradação tonal de suas peles: nas primeiras fileiras estão os jovens com o tom de pele mais escuro e nas últimas, aqueles de pele mais clara. Durante a performance, eles realizam uma série de exercícios, conduzidos pela artista que, com um apito, dita o ritmo e a transição entre os movimentos. As ações remetem ao treinamento físico realizado nas ruas pelas forças armadas e pelas polícias civil e militar, e aos gestos executados pelos suspeitos no momento em que decretam sua prisão (NARA ROESLER, 2023, p.2).

*Ginástica da Pele* explora la seriación de varias maneras: en la distribución de los cuerpos en el espacio, en la tez de la piel de los cuerpos, en la paleta cromática de la indumentaria, en los ejercicios realizados, en el canto de trabajo que acompaña los movimientos e incluso presentes en la ondulación de las sombras que producen los cuerpos. Y aunque el video muestra claramente la replicación o mimetismo de varios elementos –filas, marcha, ejercicio, canto de trabajo– que componen las habituales marchas callejeras de miembros de la Policía Militar o de las Fuerzas Armadas<sup>7</sup>, para establecer la ironía inversiva dirigida a los típicos movimientos de acercamiento, conducidos por policías militares en ostensible vigilancia o en prisiones, como sugiere la descripción del portafolios de la Galería Nara Roesler, el manejo de la ironía amplía significaciones, en la medida en que la performance se transforma (también) en el ensayo fotográfico.

Este trabajo de ampliación se hace presente en el ensayo fotográfico resultante del registro de la performance. En las fotografías disponibles en el portafolio, encontramos la seriación en el juego de sombras de los cuerpos alineados, que capturaron en *plongée*, producen el contorno de un arma – una pistola– que se materializa como prótesis de cada uno de los cuerpos, como si cada joven en fila fuera también un *francotirador* apuntando con un arma en contra al cuerpo, representado por el performista. El tratamiento irónico se ve acentuado por el intertexto semiótico implicado en la figuración del objeto, ya que es igualmente inevitable la referencia al gesto del arma, en el que la mano imita un arma de fuego levantando el pulgar (en el papel de percutor) y extendiendo perpendicularmente el dedo indicador (en el papel de la pipa), gesto que se convirtió en uno de los principales símbolos de la campaña del expresidente Jair Bolsonaro en las elecciones brasileñas de 2018 y 2022.

La consigna de Bolsonaro “faz arminha”, como se conoció el gesto, canalizó la retórica y el fetiche militarista, que guió el perfil ultraderechista de la campaña y el gobierno de este presidente. Ese mismo gobierno que hizo maleables las leyes para la adquisición y circulación de armas en el

<sup>7</sup>Quienes se desplazan en grupos por las calles de Belém, cerca del cuartel. El desplazamiento se realiza siguiendo el ritmo de la marcha y marcado por consignas rimadas, que siguen el paradigma de las canciones de trabajo. El objetivo de estas marchas es la ejecución de la marcha o carrera como ejercicio físico, como parte de las actividades laborales.

país y con ello se quintuplicó la venta de armas a la población civil. Al hacer uso del manejo de estas figuraciones en la fotografía de la acción performativa, Reale no deja de registrar y vincular a las políticas estatales: de manera aún más incisiva y crítica el compromiso del Estado de garantizar aún más ganancias al mercado de armas, asociando ese compromiso al problema de la transferencia de la responsabilidad de la seguridad a la población y al problema de la violencia policial, al mismo tiempo que inserta en la agenda el entozamiento de parte de la población con esas políticas.

**Imagem 4: Ginástica da Pele**



Fonte: Berna Reale<sup>8</sup>

Esa forma de operar con figuras autoritarias, envueltas en el paradigma fetichista, son muy puntuales en “Palomo”, la performance –también registrada en video y fotografía– que elegí para la reflexión de este estudio. Es posible decir, con facilidad, que el manejo de artefactos, próximos al fetiche, funcionan como vehículos de reflexión irónica sobre el autoritarismo estructurante. “Palomo” forma parte de la exposición *Vazio de Nós*, que junto a otros cuatro videos – “Limite Zero”, “Ordinário”, “Soledade” y “Americano” – tiene como epicentro la reflexión sobre la vulnerabilidad (ROCHA, 2014, p. 24), al mismo tiempo que indaga el límite “da apatia humana” (Idem, p.29). Para Susana Rocha:

Filmada durante o amanhecer, “Palomo” mostra um centro de cidade quase deserto, com os seus estabelecimentos comerciais fechados e com a maioria dos habitantes ainda dentro de casa. Quase remetendo para uma cidade onde foi decretado um recolher obrigatório, apenas uma figura de autoridade se passeia a cavalo pelas ruas. A artista montada num cavalo vermelho enverga roupas negras de aparência

<sup>8</sup> In: Portfólio NARA ROESLER. Berna Reale. Disponível em: <https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/69/gnr-berna-reale-portfolio.pdf>

semelhante às usadas por corpos de intervenção policial (...). Exibe ainda um açaimé, objecto intimidatório, que ao invés de refrear o animal, amordaça e controla a mordida da figura autoritária representada (ROCHA, 2014, p.29).

**Imagem 5: Palomo**



**Fonte:** Berna Reale (2012). Portfólio NARA ROESLER.<sup>9</sup>

Con razón Marcelo Campos (2013, p. 48), al analizar “Soledade” (2013), observa que en la producción de Reale “(...) a personagem é farsa. Uma história contada pela segunda vez, como nos ensinara Karl Marx” y finaliza: “O lugar só existe na arte como um corpo narrativo” (CAMPOS, 2013, p.52). Lo mismo puede decirse de “Palomo”. El personaje que emerge del cuerpo del performer es metareflexivamente farsante, sea por su carácter caricaturesco y excéntrico, sea por el contexto orientado para la crítica social, en clara referencia a los disturbios impuestos por el Estado coercitivo y representado allí por su brazo armado: el poder policial. Según Roca:

De forma poética, Berna Reale crítica o poder institucional abusivo e instalado na sociedade, que de forma opressiva se impõe. Ainda que o açaimé impeça que esta figura “ataque” é também sinal da violência que lhe é intrínseca, da mesma forma que a sua montada imponente lhe confere estatuto e força (ROCHA, 2014, p.29).

El cuerpo narra esta relación a través del conjunto del traje, a través de la asociación entre el cuerpo del jinete y el caballo y especialmente a través de la agregación de la açaimé al traje. Creo que el objeto metaforiza la asunción y permanencia del poder pastoral, a partir de las ideas de comando, salvación y sacrificio. Sabemos, con Michel Foucault (1995, p. 236), que el poder pastoral surge en el contexto religioso, pero se extiende a otras experiencias en el cuerpo social, con especial asociación

<sup>9</sup> Disponível em: <https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/69/gnr-berna-reale-portfolio.pdf>

con las fuerzas representativas del Estado y otras instituciones. En el diálogo con la historia y la cultura brasileñas, la figura siniestra que monta el caballo rojo establece relaciones con el poder pastoral que envuelven las acciones del brazo armado del Estado brasileño, que se remontan tanto al Estado dictatorial, responsable de las muertes y desapariciones por razones políticas, cuanto a los numerosos episodios de actuaciones policiales que derivaron en secuestros y asesinatos, en el ámbito del Estado de derecho.

Entre producciones más recientes, que también constituyen familiaridades a “Palomo”, destaco las caricaturas de Carlos Latuff, especialmente dirigidas a denunciar la violencia policial. Activista, Latuff ha llamado la atención sobre este aspecto y ya afirmó que Brasil “(...) é um país racista e a máquina que mais mata e prende o povo no Brasil é o Estado. É uma máquina de moer gente preta e pobre. E como isso acontece? Através do seu braço armado. Quem é o seu braço armado? É a polícia”<sup>10</sup>. Sus tiras cómicas muestran a policías masculinos, truculentos, llenos de abultados músculos y armados con sus pistolas y bastones, extensiones protésicas de carácter fálico, carácter que guía simbólicamente la actuación violenta del Estado armado. Esos policías son siempre soberanos en relación con las víctimas, ellas son las que siempre vienen de las capas periféricas, y están presentes en la escena amenazadas, golpeadas, baleadas, asesinadas.

La animalización es otro rasgo en la composición del jinete de “Palomo” que no pasa desapercibido. Ya sea por la composición humano-animal, paradójicamente producida por la oposición entre el rojo (del caballo) y el negro del uniforme (del jinete), o por el uso de la mordaza estilizada, que cubre el rostro del performer. En cualquier caso, el conjunto se intertextualiza con figuraciones literarias que involucran caballos, como observa Magda Guimarães Khouri:

“Em inglês se denomina “nightmare”, que literalmente significaria “égua da noite”, como o denomina Shakespeare. Por sua vez, Victor Hugo em “Contemplation”, chama o pesadelo de le cheval noir de la nuit, “o cavalo negro da noite” (...). E o cavalo da performance associado ao pesadelo das referências culturais, se expande pelo grande impacto visual que provoca. A espacialização da cor que promove espaço onírico, impregnando aqui as formas e as ideias.” (GUERRA apud KHOURI, 2017, p.50).

En la huella de Antônio Candido (1993, p. 129), para quien la animalización se encuentra basada en un *feedback* simétrico, me refiero aquí a algunos materiales provenientes de la literatura brasileña contemporánea, con los que “Palomo” mantiene afinidades que involucran la animalización de la figura del perpetrador, en particular la “contística” dirigida a las representaciones de la tortura

<sup>10</sup>Disponível em <https://ponte.org/latuff-existe-um-esforco-para-calar-vozes-que-discutem-a-violencia-policial/>

en el contexto del estado dictatorial, a ejemplo de “Pedro Ramiro” (1977), de Rodolfo Konder; “O jardim das oliveiras” (1980), de Nélida Piñon; “Não passarás o Jordão” (1984), de Luiz Fernando Emediato; “Ademir” (2014), de Mayrant Gallo o incluso la novela *Memórias póstumas de um Extorturador* (2006), de João Bosco Maia. En todos esos materiales es posible observar la presencia de una “retórica da animalidade”, especialmente presente en la constitución del perpetrador como personaje, que se vincula a la ferocidad y la indiferencia absoluta a las leyes más elementales, como constituyente fundamental de la actuación del tirano y el lenguaje autoritario/totalitario.

Diferentemente de Lattuf y del material literario mencionado, Berna Reale opta por mostrar que el personaje violador puede quedar bien disfrazado por la atractiva vestimenta negra –similar al uniforme que usan las fuerzas especiales de la Policía Militar– que recubre todo el cuerpo del ejecutante, debido a su grandiosidad y altivez, del cuerpo del jinete y del caballo e incluso por cierta arrogancia presente en el rostro duro del jinete, señalando la necesaria obediencia previa de los posibles observadores. Como también afirma Ana Valeska Magalhães: “Na mescla deste manejo a falta pulsa e aglutina o reconhecimento de que, naquele estranho teatro que se desenrola, há dados bastante familiares” (MAGALHÃES, 2016, p.102). Y ahí tenemos la mordaza, que hace toda la significativa diferencia.

En otro momento de este estudio, en paralelo con Leila Denziger, mencioné cómo Reale también mueve muy bien los residuales para extraer potencia crítica del lastre histórico y cultural que cargan. La mordaza inserida en la performance, también conocido como açaimo o bozal, suele ser generalmente una pieza de cuero o metal que se aplica al hocico de los animales. Es por tanto una especie de bozal o mordaza. En “Palomo”, el uso del bozal estilizado impone y potencializa la ironía en el conjunto: el bozal puede ser la mordaza que junto al caballo rojo trae al conjunto la alteridad animal como símbolo de ferocidad, anomia, al mismo tiempo que remite a otras huellas de la cultura brasileña fuertemente comprometida con la represión, la explotación y la exclusión contra las vidas deletables. En un artículo citado anteriormente, Magalhães dá destaque a la falta, que evidencia una presencia-ausencia en “Palomo”, igualmente significativa: las personas,

De repente ela surge imponente, montada num majestoso cavalo vermelho. Veste um uniforme policial escuro e usa colete à prova de balas. Cruza as ruas de uma cidade esvaziada e silenciosa, numa postura inabalavelmente ereta e intimidadora. As portas das residências e do comércio estão fechadas e inquietam o olhar do espectador. O que houve? Um toque de recolher? *Onde estão as pessoas? De fato, são poucos os olhares testemunhais que se atrevem a espreitar seu triunfo e poder* (MAGALHÃES, 2016, p. 102, grifos meus).

En el ámbito de su uso más retraído, el instrumento es representativo de la domesticación de los humanos sobre los animales. Contener y dominar son, por tanto, atributos implícitos en el uso de ese instrumento. En este sentido, es muy oportuno recordar que el bozal, tal y como se describe en el *Martelo das bruxas*, consistía en un anillo de hierro, dentro del cual había un compartimento llamado "caixa", que servía para introducir la boca de la víctima, cerrando el anillo de metal en la nuca, conteniendo así los gritos, constituyéndose, de esta forma, en un instrumento diseñado para silenciar literalmente a las víctimas de la Inquisición.

El uso en el ámbito de la tortura y la ejecución inquisitorial también vincula el açaima a la función punitiva-represora, condición a la cual el uso de este objeto también puede vincularse en el contexto del pasado esclavista de la nación brasileña, por la imposición de la máscara de flandes a los esclavizados, nada más y nada menos que una versión del bozal, para impedirles consumir alimentos o bebidas mientras trabajaban o ingerir tierra para suicidarse.

Imagem 6: Palomo (Detalhe)



Fonte: Berna Reale (2012). Portfólio NARA ROESLER.<sup>11</sup>

En la red de relaciones entre los vestigios es necesario señalar que este bozal que cubre el rostro del caballero, en "Palomo", también puede entenderse como una fuerte referencia a los polémicos pasamontañas policiales utilizados por las llamadas fuerzas especiales, en episodios en los que hubo excesos por parte de los agentes policiales involucrados<sup>12</sup>. Los defensores del uso de los

<sup>11</sup> Disponível em: <https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/69/gnr-berna-reale-portfolio.pdf>

<sup>12</sup> Como el episodio que involucra a militares de las Fuerzas Armadas en Río de Janeiro, quienes, en 2017, usaron pasamontañas durante una incursión en Rocinha.

pasamontañas argumentan que se trata solo de un accesorio ignífugo, elaborado para proteger la cara y el cuello, que integra el uniforme del profesional de operaciones especiales y se utiliza en situaciones específicas. Sin embargo, para los críticos del uso del artefacto, el pasamontaña ha sido utilizado para tapar los rostros de estos agentes, ocultando o dificultando su identidad y, en consecuencia, favoreciendo no sólo el uso excesivo de la fuerza, sino también blindando contra posibles castigos contra injustificadamente actos de violencia practicados. Creo que esta posibilidad de conexión justifica el carácter hueco de la pieza utilizada en “Palomo”. El bozal, utilizado por el performer, fue hecho con secuencias de férulas de alambre, que cubren el rostro del jinete, pero sin ocultar sus trazos faciales, produciendo así un efecto de resistencia al insinuarse como un contra anonimato del rostro expuesto.

De esta manera, creo que además de relacionar el conjunto de disfraces y en particular el bozal con la idea de ordenación, contención y control implicados en las referencias a las fuerzas policiales, como acertadamente señala Rocha, el objeto establece vínculos con la crítica al doble sentido deshumanizante de la violencia. Por un lado, el açaimo puede corresponder al bozal comúnmente utilizado en los animales, en este caso, el personaje nos recuerda –al establecer una red de similitudes– que la animalización es quizás una característica del perpetrador cuando se le representa en el arte y en la literatura. De esta forma, la figuración del dictador o del tirano queda profundamente instalada en “Palomo”. Por otra parte, el bozal también establece vínculos semióticos con la vida material al referirse al uso del pasamontaña y su relación con los abusos cometidos en la actuación policial, como había ponderado anteriormente.

Ambas posibilidades hacen de la presencia del bozal una forma de referirse a aquellas condiciones –muchas de las cuales son silenciadas o tratadas como menores– que arrancan al cuerpo, más allá de su piel, de todo lo que lo convierte en cuerpo-sujeto, independientemente de la temporalidad de que se trate. En otras palabras, las vidas deletables, si bien no están presentes en la performance, se evidencian poderosamente como presencia-ausencia en la movilización de la ironía, que permea el carácter punzante del tirano, ya sea el máximo representante o sea el agente del poder al servicio del Estado.

## REFERÊNCIAS:

ALVES, Fernandes Rafaela. Políticas do esquecimento na arte contemporânea brasileira. **Pólemos**, v. 11, n.22(2022). Disponível em <https://periodicos.unb.br/index.php/polemos/article/view/42242>. Acesso em 16/12/2022.

BARROSO, Milena Fernandes. Violência estrutural: mediações entre “o matar e o morrer por conta”. **Katálisis**, v. 24, n. 2 (2021). Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/katalysis/article/view/78029>. Acesso em 16/12/2022.

CAMPOS, Marcelo. Corpo narrativo: um lugar que me atravessa. **Poésis**, v.52 n.21-22 (2013). Disponível em <https://periodicos.uff.br/poesis/article/view/24712>. Acesso em 16/12/2022.

COSTA, Luiz Claudio. A poética da memória e o efeito-arquivo no trabalho de Leila Danziger. **Arte & Ensaios**, v.19, n. 19 (2009). Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/50815>. Acesso em 18/12/2022.

\_\_\_\_\_. Perigosos, subversivos, sediciosos: a inversão do trajeto da violência. **Palíndromo**. v. 14 n. 32 (2022): Disponível em <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/20421>. Acesso em 18/12/2022.

KHOURI, Magda Guimarães. Violência silenciosa: corpo e arte contemporânea. **Calibán**, v.15, n.2 (2017). Disponível em <https://calibanrlp.com/pt/producto/mal-2/> . Acesso em 05/01/2023.

MÓL, Bárbara. Leila Danziger e a emancipação das imagens. **Pós:**, v.5, n.9 (2015) . Disponível em <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15670>. Acesso em 05/01/2023.

DANZINGER, Leila. Trauma e utopia em Sigalit Landau. **Arquivo Maaravi**, v. 7, n. 12 (2013). Disponível em <https://periodicos.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/14164>. Acesso em 05/01/2023.

DANZINGER, Leila. Perigosos, subversivos, sediciosos. **MODOS**, v. 2, n.1 (2018). Disponível em: <http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1032>. Acesso em 05/01/2023.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia (1917 [1915]). In: \_\_\_\_\_. **Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 170-194

HUSSAK, Pedro. A memória do que não passou: Leila Danziger e a elaboração da memória da ditadura brasileira nas artes visuais. **Viso**, v. 12, nº 23 (2018). Disponível em <http://revistavisao.com.br/article/288>. Acesso em 10/02/2023.

MAGALHÃES, Ana Valeska Maia. Sobre Arte e Psicanálise: da impotência ao impossível. **Reverie**, v.9, n.1 (2016). Disponível em <https://www.spfor.com.br/revista-reverie-volume-ix-n-1-2016/>. Acesso em 02/02/2023.

MARQUES, Bruna Augusta; LESSA, Patrícia. Sexismo e especismo na obra “Limite Zero”, de Berna Reale. In: **Anais do Simpósio Internacional em Educação Sexual**. 26 a 28 de abril. São Luís: NUDISEX, 2017.

MÓL, Bárbara. ara o Brasil, suas imagens: rascunho crítico sobre os "Cadernos do Povo Brasileiro" de Leila Danziger. **Valise**. v. 12 n. 20 (2022). Disponível em <https://www.seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/127749>. Acesso em 02/02/2023.

NARA ROESLER. **Berna Reale**. Disponível em <https://nararoesler.art/artists/69-berna-reale/>. Acesso em 27/12/2022.

OLIVEIRA, Alecssandra Matias de. O dedo na ferida. **Rev. USP**, n.129 (2021).

PELBART, Peter Pal. Biopolítica. **Sala Preta**, v. 7, n. 7 (2007). Disponível em <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/188671>. Acesso em 17/02/2023.

ROCHA, Susana. Berna Reale: a importância do choque e do silêncio na performance. **Estúdio**, v. 5 n. 9 (2014). Disponível em <http://hdl.handle.net/10451/11089>. Acesso em 16/12/2022.