

2 Palavra de Jimmie

O primeiro livro que li de Jimmie Durham me foi emprestado. Foi durante o mês que passei na Guatemala, em uma residência artística com um grupo formado por vários brasileiros e um artista local, o kaqchikel¹ Edgar Calel. Ele trouxe boa parte de sua biblioteca, de ônibus, desde Comalapa até Antigua. Lá encontrei essa edição mexicana traduzida pro espanhol do ensaio *Entre o móvel e o imóvel* (*Entre uma rocha e um lugar sólido*) (1998)².

Durante a residência eu pesquisava o calendário maia, e aos poucos percebi que havia ali uma outra noção de *tempoespaço*. Por mais que tentasse, não dava pra traduzir o calendário maia pelo similar gregoriano assim tão fácil. Aliás, mesmo a tradução das línguas encontrava seus limites, pois certos termos traduzidos entre espanhol/kaqchikel não alcançavam precisamente a ideia equivalente.

Intuí que para pensar aquele pensamento eu precisava desconstruir o meu. E como sair de si? Como se pode ver algo sem os próprios olhos? Ao ver, vejo antes de tudo meu olho a ver. Dependendo da luz, vejo até a textura do meu olho. Me vejo também nos olhos dos outros, como me veem. Dependendo de onde estou, tudo muda: no hemisfério norte sou latina e não ocidental, na Guatemala sou gringa, no Brasil sou polaca. Passei a recalibrar meu senso de localização histórica e geopolítica. Todas essas visões me atravessam e se sobrepõem. E me ajudaram a perceber que para ter uma visão de mundo mais ampla, é necessário acessar vários pontos de vista.

Nesse processo de desnaturalização, a cosmovisão indígena oferece uma excelente perspectiva. Mas como acessá-la? Não consigo sair de mim por completo pra ver meu mundo pelo lado de fora. Tateio, no escuro, pistas em equívocos tradutórios³.

¹ Um dos muitos povos maias na Guatemala.

² No original: *Between the Furniture and the Building* (*Between a Rock and a Hard Place*). Tradução minha, considerada a versão em espanhol onde “*building*” foi traduzido por “*inmueble*”. “Entre uma rocha e um lugar sólido” é, no entanto, uma expressão em inglês para algo como “entre o fogo e a frigideira”.

³ CASTRO, E.V., *Tipiti*, v.2, n.1, art.1, p.2. O antropólogo Viveiros de Castro chama de equívoco tradutório essas confusões geradas no embate tradutório entre cosmologias distintas: “A

Apesar da imprecisão das linguagens, e considerando todos os significados indizíveis, foi com elas que pude vislumbrar outro mundo de visão e assim rever minha própria noção de realidade. Foi no meio desse exercício de tradução de cosmovisões e filosofias que a escrita de Jimmie Durham me encontrou, curiosamente, também traduzida.

É a escrita de alguém que habita diferentes mundos ao mesmo tempo. O trabalho deste artista permite acessar com linguagens ocidentais certo pensamento extra-ocidental. Ele põe em cheque a normalidade, as naturalizações, as certezas, sem, no entanto, assumir uma posição central, mais correta ou melhor. Ele proporciona uma espécie de visão em paralaxe⁴ do nosso mundo.

*Entre o móvel e o imóvel*⁵ trata exatamente desse nosso mundo ocidentalizado. Na introdução, Durham conta que para escrever o livro ele comprou alguns dicionários: um alemão-inglês, um dicionário etimológico de inglês e um dicionário etimológico de alemão. Para ele, “são excelentes caixas de ferramentas, porém cheias de palavras”⁶. Como o livro seria traduzido para o alemão, o artista decidiu investigar as palavras também naquele idioma. E assim ele começa, primeiro esmiuçando termos como poesia e livro, para logo chegar em um dos pilares do Ocidente: a cadeira.

comparabilidade direta não significa necessariamente tradutibilidade imediata, assim como a continuidade ontológica não significa transparência epistemológica.”

⁴ “Paralaxe” em astronomia é o deslocamento angular de um corpo celeste quando visto de dois pontos diferentes na Terra. Para medir distâncias celestes com precisão, os astrônomos precisam de pelo menos dois pontos de vista para calcular a diferença entre eles. Assim como acontece com a nossa visão, o cérebro combina informações diferentes de cada um dos olhos. Assim, ter a perspectiva de duas cosmovisões diferentes poderia proporcionar uma melhor visão de mundo.

⁵ A publicação é um ensaio em 7 capítulos, publicado em 1998, na ocasião de sua exposição homônima na *Kunstverein* de Munique, Alemanha.

⁶ DURHAM, J. *Entre el mueble y el inmueble (Entre una roca y un lugar sólido)*, p.7. Tradução minha.

2.1

Órfão sem Lar

O artista faz também a etimologia de seu próprio nome. Em uma passagem de *Entre o móvel e o imóvel*, ele conta que seu avô seria o Duque de Durham: “DUR-HAM: ‘Ham’ é *home*⁷, ou *Heim* (algumas de minhas primas alemãs se chamam Durkheim) e ‘Dur’ significa ‘difícil’: ‘difícil estar em casa’⁸”. O Duque inglês teria fundado Durham na Carolina do Norte após conquistar terras d’s cherokees. O artista conta essa história como sendo a de sua família. Parece ser um conto mítico de sua origem mestiça, e também poderia ser a genealogia de seu núcleo familiar. Jimmie Durham mantém as várias possibilidades de leitura abertas.

“O trabalho parece autobiográfico mas nunca é de fato”⁹, alerta a curadora Helen Molesworth. Melhor não se perguntar se isso ou aquilo é verdade, ou esperar respostas simples e binárias. Ao falar de si, Durham fala também de muitos: “Sou descendente direto de Adão e Eva”¹⁰. As histórias o atravessam.

Ser e não ser. É importante levar em conta sua persona múltipla ao ler sua obra, pois toda ela parte de um enunciador múltiplo. “Esta múltipla personalidade do artista aparece não somente em seu discurso (...) mas acima de tudo em sua prática artística”¹¹. Apesar de ter sido ativista e membro do conselho do American Indian Movement¹², de ter representado esse movimento na ONU até o final dos anos 70, e lidado com materiais à maneira cherokee, ele nega ser um artista indígena. Sophie Moiroux, antropóloga com uma tese sobre a obra de Jimmie Durham, considera:

⁷ Em português: casa, lar.

⁸ DURHAM, J. *Entre el mueble y el inmueble (Entre una roca y un lugar sólido)*, p.46. Tradução minha.

⁹ MULVEY, L.; SNAUWAERT, D.; DURANT, M. A. *Jimmie Durham*, p.118. Tradução minha

¹⁰ DURHAM, J. *Amoxohtli / Libro de Carretera / A Road Book*, p.51. Tradução minha.

¹¹ MOIROUX, S., *Interethnic@ - Revista de Estudos de Relações Interétnicas*, p.21. Tradução minha.

¹² Movimento Indígena Americano.

“...impossível identificar Jimmie Durham (por causa da longa história de opressão e de políticas de assimilações forçadas, e claro também de resistência, e também porque ele tem sempre trabalhado em borrar fronteiras – especialmente frente a estereótipos de opressão e de assimilação, e para continuar a luta), nós poderíamos considerar sua persona como múltipla e, portanto, também seu trabalho e seu modo de lidar com ele”.¹³

Jimmie Durham é todo multiplicidades e paradoxos. É um artista que nasceu em exílio mesmo tendo nascido no próprio país, devido a migrações forçadas d’s cherokees pelo território estadunidense ao longo dos séculos pós-colonização¹⁴. Moiroux nos lembra que “ele já enfatizou, com uma tristeza desiludida, que não existe mais terras cherokees no EUA, nem comunidades cherokee de fato”¹⁵. Mas ele também não almeja por um romântico retorno às origens, é um artista que questiona fronteiras e repudia qualquer nacionalismo, seja ele qual for. Durham disse: “Meus familiares têm sido seres humanos por pelo menos um milhão de anos”¹⁶. Ele viaja como um desterrado, sem se mudar de vez, sem ser iniciado, sem ter pra onde voltar. Seu trânsito entre mundos acontece onde estiver, ele habita simultaneamente o pensamento ameríndio e o ocidental. De acordo com Moiroux, “a persona do artista Jimmie Durham é geralmente entendida como a de um ‘artista global’ (...) Durham é reconhecido como um artista contemporâneo – sem que sua identidade cherokee seja necessariamente mencionada”.¹⁷

Difícil estar em casa. Durham gostaria de se ver livre de definições de identidade e de Estado-nação. Ele gostaria de se tornar um órfão sem lar¹⁸. Em *Entre o móvel e o imóvel*, Durham se interrompe: “Acabo de me lembrar de uma história muito estranha que quero contar”. É sobre sua mudança para Berlim em 1998, quando decidiu comprar plantas para alegrar o apartamento. Mesmo sem expectativa de que uma palmeira sobrevivesse ao inverno alemão, ele a levou para

¹³ MOIROUX, S., loc.cit. Tradução minha.

¹⁴ CHEROKEE NATION CULTURAL RESOURCE CENTER. Disponível em: <<http://www.cherokee.org/About-The-Nation/History/Trail-of-Tears/A-Brief-History-of-the-Trail-of-Tears>>. Acesso em: 29 jan. 2018.

¹⁵ MOIROUX, S., op. cit., p.23. Tradução minha.

¹⁶ DURHAM, op.cit., p.53. Tradução minha.

¹⁷ MOIROUX, S., op. cit., p.22. Tradução minha.

¹⁸ DURHAM, J. *ARTE!Brasileiros*, p.26. “Nasci no exílio, mas não me senti ‘exilado’ na Europa. Minha ambição na vida é me tornar um ‘órfão sem pátria’. Não acho bom para os artistas imaginarem a si mesmos como membro de alguma nação...é como um time de futebol, não é? Na Europa eu posso participar em qualquer diálogo sem precisar ser francês ou italiano. É como se a vida se tornasse potencialmente mais inteligente”. Na entrevista publicada, “*homeless orphan*” foi traduzida por “órfão sem pátria”, mas nesta dissertação opto por “lar”, de acordo com outros escritos do artista.

casa e nela veio uma aranha tropical. “Com um otimismo desinformado, começou a tecer uma bonita teia”¹⁹. Preocupado com a falta de insetos para alimentar a aranha, Durham passa a deixar frutas podres perto da teia. Por um tempo funcionou, eventualmente a planta acabou morrendo e a teia desmoronou. Durham, sentindo-se responsável pela aranha, realocou-a no vaso de uma planta viva.

“Mas a aranha não voltou a fazer nenhum esforço! Apesar de tudo, agora, enquanto escrevo em meados de agosto, ela ainda vive! Parece que só está ‘aposentada’. Não tem teia, não come, não se move. Mas também não morre. Como entender algo assim? Por que não vive nem morre? Talvez falte algo em sua dieta, algo que só existia em seu antigo ‘lar’ e que Berlim não tem mas, como esteve bem cuidada, agora é incapaz de morrer.”²⁰

Ao se deslocar para outra cidade, Durham acaba tornando-se responsável por outra vida que traz consigo. Penso no movimento migratório da conquista. Quantos seres, pessoas e animais, foram levados contra sua vontade e tiveram que se adaptar às condições locais. Penso na sobrevivência apática da aranha no exílio. Ela que parecia tão determinada na construção de sua vida, porém apoiada em uma estrutura de antemão condenada, sem que ela o soubesse. Parece impossível transplantar o lar. O mundo é instável, as condições se transformam, o apego ao lar e à origem dificulta a adaptação em trânsito. “Lar. Que horror. Que mentira mais vil, que invenção cruel.”²¹ E Durham segue com o capítulo, passando por Salman Rushdie, O Mágico de Oz, Boris Karloff, em divagações sobre refugiados, desejo por lar e mesas de jantar.

Mais adiante, no 3º capítulo do mesmo ensaio²², Durham conta a história cherokee da avó aranha que alimentou os primeiros humanos, dois irmãos gêmeos, com alimentos que saíam de seu próprio corpo. Foi assim que voltei a pensar na aranha da palmeira no inverno alemão. Além de outro ser vindo de uma terra distante, ela é um dos animais do mito de origem daquele povo. O gesto de Durham, de tentar alimenta-la e mantê-la viva, ganha mais um sentido: o de procurar manter viva a própria cultura durante seu exílio.

¹⁹ DURHAM, J., *Entre el mueble y el inmueble (Entre una roca y un lugar sólido)*, p.31. Tradução minha.

²⁰ *Ibid.*, p.32. Tradução minha.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 53.

2.2 Eurasia

“No Oriente, quer dizer, em Portugal;
Ou seja, no Extremo Oriente²³
Do Atlântico ---
No Oceano Atlântico Oriental”²⁴

Para leitor's nas Américas, dizer que Portugal está no extremo leste do oceano Atlântico faz sentido. Já chamar Portugal de Oriente soa estranho, o Oriente é geralmente onde fica a Ásia. Se podemos localizar Portugal no extremo leste, podemos também dizer que está no Oriente, visto daqui. Jimmie Durham joga com noção de direção, e nos lembra que direções não são pontos fixos. Neste poema, ele desloca o “centro do mundo” da Europa para algum ponto mais a oeste. Centros do mundo são recorrentes na obra de Durham.

Outro artista americano²⁵ que problematizou a cartografia dominante é o uruguaio Joaquín Torres-García. Em 1943, ele desenha *América invertida*, um mapa da América do Sul com o sul pra cima e o norte pra baixo. Torres-García inverte o mapa para equilibrar a importância do sul em relação aos países hegemônicos ao norte²⁶. Texto do MoMA sobre esta obra, parte da primeira retrospectiva do artista nos EUA, em 2016:

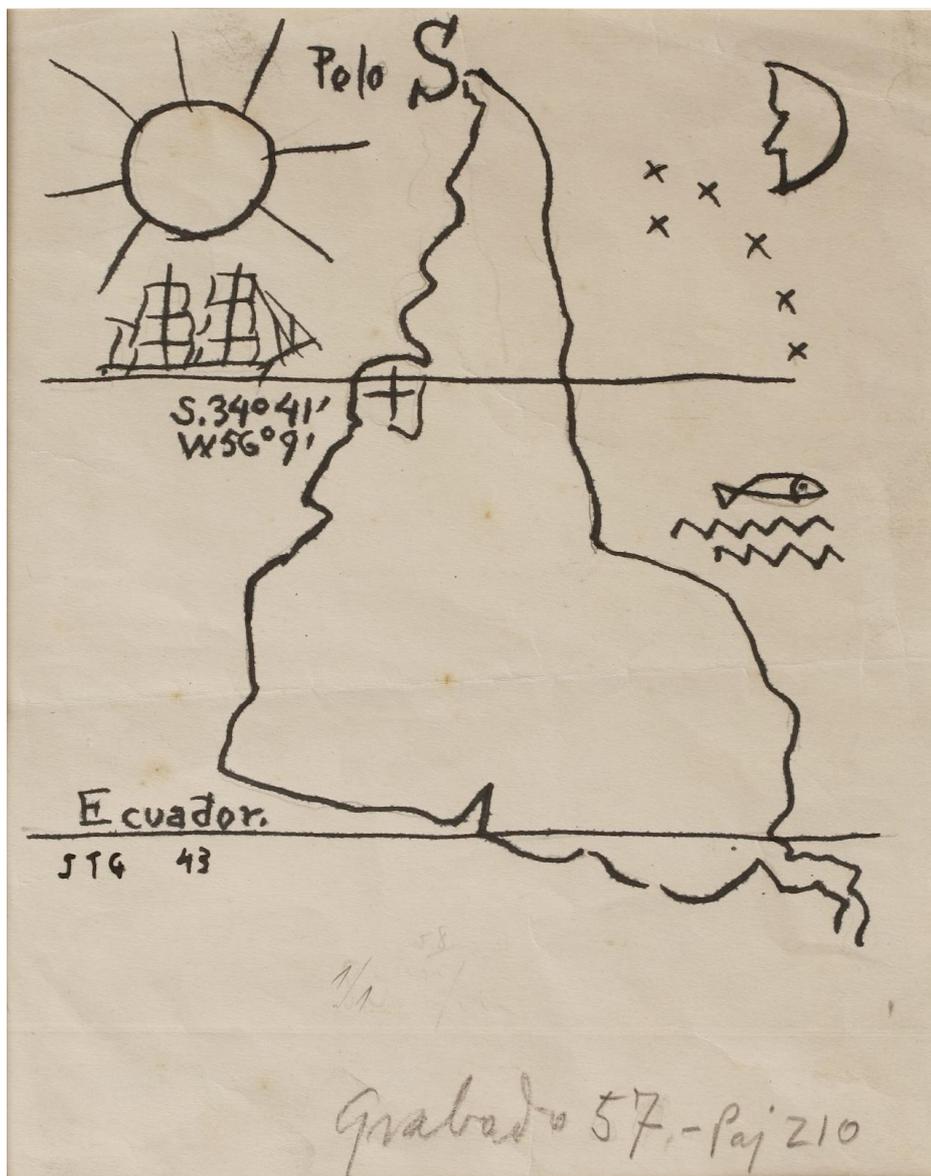
“Torres-García contribuiu para afirmação da arte latino-americana como genuína, não como um movimento regional derivado, e livre do domínio europeu. Foi com esse espírito que ele criou uma das mais icônicas imagens do modernismo latino-americano, um mapa invertido da América do Sul que proclama o sul como seu próprio norte. Um desenho mais antigo deste conceito aparece no ‘Curso para formación de la consciencia artística (La Escuela del Sur) (1934)’ e culmina na famosa *América invertida* (1943)”.

²³ DURHAM, J., *Poems That Do Not Go Together*, p.33. No original, “Far East” tem direção oposta ao termo “Far West”, ou “faroeste”. Tradução minha.

²⁴ Ibid. “*In the Orient, I mean, in Portugal;/ That is only to say, in the Far East/ Of the Atlantic - - / In the East Atlantic Ocean*”. Trecho do poema “The Center of the World (The Direction of my Thought) – Direct from my New Home in Eurasia” [“O centro do mundo (a direção de meu pensamento) – Direto de meu novo lar na Eurasia”]. Tradução minha.

²⁵ Nesta dissertação, americano e americana se referem a todas as pessoas das Américas, de norte a sul. As pessoas nascidas nos Estados Unidos da América serão aqui chamadas de estadunidenses.

²⁶ MOMA., *Joaquín Torres-García: The Arcadian Modern*. Disponível em: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1506>>. Acesso em: 29 jan. 2018. Tradução minha do *press release* oficial.



Joaquín Torres-García, *América invertida*, 1943

Torres-García opera no eixo vertical, pois norte-sul é a direção da dominação colonial no Uruguai. Já Jimmie Durham costuma trabalhar o sentido leste-oeste: o sentido da conquista europeia na América do Norte.

Um exemplo é o poema “O oeste dourado (um poema no qual ele canta seu desejo pelo oeste)” (2010)²⁷, em que Durham fala em montar um pônei e seguir o vento, passando por Alberta, São Francisco, e seguir mais a oeste, até a Ásia. De lá, quer ir a Budapeste cortando caminho por Bangalore. Ele toma um trago na

²⁷ DURHAM, J., op.cit., p.97. “The Golden West (A Poem Wherein He Sings His Yearning for the West)”. Tradução minha.

Cisjordânia²⁸, dança em Beirute, e continua para o oeste. O poema termina sem que ele alcance a Europa, mas o desenho está traçado. O que fica mais evidente nesta rota é a direção. Nesse fluxo contínuo, ele precisa velejar uma só vez para cruzar o Pacífico. Da Ásia até a Europa, ele cavalga com o vento pela massa contígua de terra. Ele continua o movimento iniciado pela Conquista do Oeste, e extrapola o desejo pelo Oeste para além do continente americano, atravessa o oceano, continua, até que volta ao ponto de partida, pelo outro lado. O desejo volta ao desejante, porém sem um tom de contra-ataque. O poema fala em seguir com o vento, com a benção do brilho do sol, com alegria e liberdade.

A Europa é abordada em muitos de seus trabalhos, principalmente depois que ele se mudou para lá em 1994. Durham se coloca como um participante²⁹ naquele contexto, e passa a confrontar questões do mundo ocidental. O catálogo de sua exposição de 2015, na Serpentine Galleries em Londres, reuniu poemas e ensaios de sua experiência na Europa.

“Sobre a localização da Europa: ela acha que é um continente. Apesar de usar os mesmos mapas e globos que todo mundo usa, e de poder ver facilmente que não é um continente de jeito nenhum, ela ainda acha que é um continente”³⁰. Enquanto Durham questiona limites geográficos, parece que as próprias pessoas europeias com quem conversa têm experiências diferentes sobre o que seria o continente. Durham assim questiona também as fronteiras simbólicas, como neste trecho do ensaio “Um’ amig’ me disse que arte é uma invenção europeia”(1994)³¹:

“De volta ao que meu amigo disse sobre arte, há uma história incompreensível intrínseca na palavra ‘europeia’ que agora aflora num absurdo completo. Podemos dizer, como alguns realmente dizem, que ‘europeia’ quer dizer ‘Europa ocidental’, com Itália, Áustria e Alemanha sendo a fronteira leste, mas sem incluir Espanha e Portugal pois são muito medievais, e mal incluindo a Itália por conta da cultura anárquica mediterrânea. Também sem incluir muito a Alemanha por causa de Goethe e Hegel; ela tem sido forçada à um retorno à barbárie. Basicamente, Europa é França, Benelux e Grã-Bretanha (Escandinávia é muito isolada ao norte). Mas eu sempre me impressiono com a charmosa estupidez d’s britânic’s em se chamarem de Grã-Bretanha e a tod’s ‘s outr’s de ‘Europa’.”³²

²⁸ Que em inglês é “*West Bank*”, algo como “margem oeste”.

²⁹ MOIROUX, S., *Interethnic@ - Revista de Estudos de Relações Interétnicas*, p.16. “O artista declarou em muitas ocasiões querer ser ‘um participante na Europa’”. Tradução minha.

³⁰ DURHAM, J., *Various Items and Complaints*, p.122. Do ensaio “Belief in Europe [Crença na Europa]”. Tradução minha.

³¹ *Ibid.*, p.111. “A Friend of Mine Said That Art Is a European Invention”. Tradução minha.

³² *Ibid.*, p.114. Tradução minha.

Diante da confusão das definições entre os Estados-nação, Jimmie Durham prefere se orientar pelos acidentes geográficos e pelas fronteiras naturais do continente. Ele usa o termo “Eurasia”, pois “Eurasia sim é um continente, ao invés de dois ou três continentes contíguos.”³³

“No ano passado estive em Roma pela primeira vez. Caminhava por lá quando vi uns corvos que me pareceram estranhos, pois não eram pretos como eu achei que os corvos sempre fossem. Estes eram branco e cinza, e pareciam corvos italianos muito bem vestidos. Somente os vi e não perguntei sobre eles. Mas no inverno passado, eu estava em Moscou com um ornitólogo e vi os mesmos corvos que havia visto em Roma, então perguntei-lhe dos pássaros. Ele me disse que se chamavam corvos orientais ou encapuzados e que vivem no leste, enquanto os corvos pretos vivem no oeste.

Tenho o projeto de tratar de me tornar eurasiático. Vivo no continente eurasiático e estou sempre tentando encontrar a divisão entre Ásia e Europa. Pensei então que era isso: a divisão eram os corvos. De repente, no réveillon, me senti muito bem. Mas semana passada, em Bruxelas, vi que lá também tem corvos cinzas; ou seja, não faço ideia de onde começa a Europa de novo. Se os corvos cinzas estão em Bruxelas, tudo pode ser.”³⁴

Durham insiste que a ideia de Europa é uma noção arbitrária, apenas política, sem fundamento geográfico.

“É evidente que Europa é uma entidade política e que não é, de forma alguma, uma entidade geográfica. A falta de geografia na Europa me parecia óbvia desde quando estava na América, já que a América é, sem dúvida, a melhor (ou seja, a pior) parte da Europa. (Os elementos mais bem-sucedidos destes fatores culturais chamados ‘Europa’, os mais triunfais, os maiores).”³⁵

Tornar-se eurasiático é um projeto político antinacionalista. Seria como dizer tornar-se americano se os EUA não tivessem monopolizado tanto o termo. É poder habitar território independentemente de fronteiras de estado. Há vários povos assim, inclusive na própria Europa: o povo sami, no Ártico, habita um território que compreende o norte da Noruega, Suécia, Finlândia até a Rússia. Em dois ensaios diferentes, Jimmie Durham discorre sobre nacionalismo, Estados-nação, e a violência destes “monstros fantasmagóricos” para com os povos sem Estado.

³³ DURHAM, J., *Entre el mueble y el inmueble (Entre una roca y un lugar sólido)*, p.70. Tradução minha.

³⁴ *Ibid.*, p.34. Tradução minha.

³⁵ *Ibid.*, p.70. Tradução minha.

Um destes ensaios foi publicado no Brasil, no já citado *Caderno Sesc_Videobrasil n.8*. Intitulado “O rei da Sardenha”(2012), o texto trata das origens do nacionalismo e da função dos Estados-nação. Ele comenta como é irônico que, hoje, justo na Europa, muitas pessoas não se vejam como nacionalistas: “Irônico, porque é ali que o conceito de Estado-nação ganhou sua primeira forma e saiu para infectar o resto do mundo.”³⁶ Durham diz que um Estado-nação só serve para nos proteger de outros Estados-nação: “Para encurtar a história, os Estados-nação são bandidos. Eles atacam uns aos outros”³⁷. E as pessoas acatam a esta suposta proteção um tanto mafiosa por desejo de sentir segurança.

Jimmie Durham fala de uma tendência comum a boa parte da humanidade em achar que aquilo que existe hoje sempre existiu e sempre existirá. No ensaio “Contra o internacionalismo”(2013)³⁸, o artista nos lembra que “as velhas nações europeias são apenas um pouco mais velhas que as novas nações ‘pós-coloniais’. Ou seja, elas não fazem parte de alguma lei natural.” Neste ensaio, ele argumenta também sobre o efeito do nacionalismo para com os povos indígenas:

“O verdadeiro denominador comum dos povos indígenas é serem povos sem estado. Povos sem estado e sem chance de terem estados próprios neste *gangsterismo* mundial. (Existirá uma República Hadzapi³⁹?). Porque, em quase todos os casos, os Estados foram criados contra nós. A santidade dos Estados deve ser imediatamente posta em dúvida. Traição contra o Estado significa automaticamente morte, praticamente em toda parte. Ser contra seu país – é pior que odiar a Deus! ‘*Vive La France!*’ gritam eles na linha de fuzilamento. (...) Nós, seja lá quem formos – a ONU, a opinião pública ou algo assim – precisamos exigir que os Estados protejam e garantam os direitos dos povos indígenas. Isto significa imaginar que realmente exista um problema indígena mundial. O mundo tem um problema, sem dúvida, mas não somos nós; é o nacionalismo. Os Estados são o problema. (...) Nós precisamos de um governo mundial sem nações, onde tod’s sejam igualmente protegid’s. (...) E se, por exemplo, tivéssemos uma lei mundial contra a compra e venda de terra? E se, como tantos povos sem estado dizem, a terra for terra e não uma *commodity*?”⁴⁰

Durham termina ambos ensaios propondo uma solução de escala global. Ele nos oferece uma imaginação extremamente necessária, uma vez que:

³⁶ Id., *Caderno Sesc_Videobrasil n.8*, p.25.

³⁷ Ibid.

³⁸ DURHAM, J., *Various Items and Complaints*, p.135-137. Do original “Against Internationalism”. Tradução minha.

³⁹ Povo habitante da Tanzânia.

⁴⁰ DURHAM, J., op. cit., p.137. Tradução minha.

“Mal podemos evitar imaginar um futuro próximo em que esses monstros fantasmagóricos [os Estados-nação] tenham cada vez mais poder sobre nossas vidas e o mundo natural.

Neste caso, prefiro imaginar um futuro ainda mais distante, sem nações.”⁴¹

Ele imagina um governo mundial sem nações, onde todos teriam seus direitos protegidos e onde a terra seria livre, não mais propriedade de ninguém. Sua imaginação se aproxima de ideais libertários por excluir Estado e propriedade, mas se distancia destes mesmos ideais ao conceber um governo com polícia.⁴²

“Eu, na condição de membro dos povos que ficaram sem lar, que vivem sob o jugo das nações estabelecidas justamente contra nós e a terra em que vivemos, posso muito bem imaginar um mundo sem nações. É claro que ele precisaria de uma imensa força policial, administrada por um governo mundial, por muitos anos. Mas consigo imaginá-lo.”⁴³

Na contracorrente da imaginação distópica vigente, Durham encara a tarefa de considerar uma possibilidade de existência alternativa ao capitalismo tardio transnacional. “O motivo pelo qual estou escrevendo deste jeito é que isto deve ser visto como uma obra arte”⁴⁴.

⁴¹ Id., *Caderno Sesc_Videobrasil n.8*, p.28.

⁴² OITICICA, J. *A doutrina anarquista ao alcance de todos*. Livro escrito em 1925, enquanto José Oiticica foi um preso político na Ilha das Flores, Rio de Janeiro.

⁴³ DURHAM, J., loc.cit.

⁴⁴ Id., *Various Items and Complaints*, p.135. Primeira frase do ensaio “Against Internationalism” (Contra o internacionalismo). Tradução minha.

2.3 Arquitextura

As monografias de Durham, como *Entre o móvel e o imóvel (Entre uma rocha e um lugar sólido)*, têm grandes variações de intensidade no decorrer das páginas. São publicações que acompanham suas exposições, apresentando desdobramentos e referências acerca de suas obras. Seus ensaios avulsos, mais curtos e que também fazem parte de suas exposições em folhetos ou catálogos, são contundentes e concisos. Já nas monografias, os textos são acompanhados por fotografias, desenhos e material gráfico, reunindo assim detalhes do processo de desenvolvimento das obras e oferecendo às leitoras uma percepção ampliada do projeto. Ao final da monografia *A segunda teoria da partícula onda* (2005)⁴⁵, Durham cita uma frase que teria ouvido:

“Não tínhamos notado que sua grande pedra tem um rosto nela. Você pôs o rosto voltado para o rio, a gente precisaria estar num barco, não é mesmo, para ver o que você estava fazendo? Só agora que você trouxe este livro, (...) posso ver a real complexidade e *pathos* do que você fez.”⁴⁶



Jimmie Durham, *Particle/Wave Theory #2*, 2005

⁴⁵ Do original *The Second Particle Wave Theory*, publicado em 2005 na ocasião da exposição *Jimmie Durham: Knew Urk* e do projeto em espaço público *Particle/Wave Theory #2* (Teoria da partícula/onda # 2) em Sunderland, na Inglaterra. Tradução minha.

⁴⁶ DURHAM, J., *The Second Particle Wave Theory*, p.65. Tradução minha.

A publicação faz assim parte deste projeto apresentado na Inglaterra, que compreendeu uma exposição individual na Reg Vardy Gallery da Universidade de Sunderland, uma instalação em espaço público – realizada no rio Wear, e a já citada monografia.

De minha parte, já havia visto muitas vezes as famosas imagens de seus carros esmagados por pedras gigantes sorrindo, com olhinhos pintados. Nunca tive a oportunidade de ver uma dessas obras pessoalmente, mas dá pra ter uma ideia com as fotos que circulam pela rede. A monografia *Livro de Estrada* (2011)⁴⁷ nos aproxima do processo criativo de uma delas. Ela faz uma travessia pelas ideias e referências do artista, com poemas e digressões, até culminar na obra abaixo.



Jimmie Durham, *Still Life with Spirit and Xitle*, 2007

⁴⁷ Id., *Amoxohtli | Libro de Carretera | A Road Book*. Publicada em 2011, com a Coleção César Cervantes e a editora Koenig Books, a partir da realização da obra *Still Life with Spirit and Xitle* (Natureza morta com espírito e xitle), de 2007. Tradução minha.

Na publicação, há fotos e relatos da viagem feita pelo México em busca de uma enorme pedra da região do vulcão Xitle para esmagar um carro Dodge Spirit. O processo de montagem é narrado em imagens. Por ser um livro, tem a potência de alcançar um público maior, independente da distância de onde a obra foi realizada.

As monografias de Durham passam por momentos bem-humorados, por informações interessantes e também por ideias e assuntos um pouco mais intensos. Ele muda de um assunto para outro sem aviso, sua escrita parece acompanhar suas digressões. O artista relaciona os elementos constitutivos de seus trabalhos, conectando materiais, acontecimentos históricos, cidades, plantas, nomes próprios, grandes empresas e personalidades do mundo da arte. De repente, aparece “uma receita fácil e rápida para preparar biscoitos”⁴⁸, uma “pizza azteca”⁴⁹, ou alguma anedota de sua vida.

“Uma das razões para que eu sempre queira fazer interrupções é que este é um livro contra a arquitetura. Contra a linha narrativa. Contra a linearidade que vai até um certo ponto. Contra o Estado e suas estruturas (a Fé e a Verdade)”⁵⁰. Fé e verdade: Durham aponta para os pilares do pensamento ocidental. “Ele notou que a Europa está fundamentada na arquitetura, e que a arquitetura está relacionada à linguagem escrita e à fé”⁵¹. Surge o termo “arquitextura”, como explica a crítica de arte Jean Fisher:

“Quando Durham se mudou para ‘Eurasia’ em 1994 ele rapidamente voltou seu olho crítico e inquisitivo para expressões visuais dos dois princípios da ideologia europeia que devastaram povos ao redor do mundo, e os chamou de ‘arquitextura’, querendo dizer ‘arquitetura’ e ‘fé’: junção de Escrituras/escrita, com as quais os povos europeus justificaram a desumanização de outros, e o monumento de pedra (especialmente o Arco do Triunfo) como significante do poder de Estado e permanência.”⁵²

Em muitos textos ele repete que a arquitetura e a escrita começaram ao mesmo tempo, e que a escrita substituiu a metáfora pela verdade.

⁴⁸ Id., *Entre el mueble y el inmueble (Entre una roca y un lugar sólido)*, p.66. Tradução minha.

⁴⁹ Id., *Amoxohtli | Libro de Carretera | A Road Book*, p.67. Tradução minha.

⁵⁰ Id., *Entre el mueble y el inmueble (Entre una roca y un lugar sólido)*, pg. 30. Tradução minha.

⁵¹ MOIROUX, S., *Interethnic@ - Revista de Estudos de Relações Interétnicas*, p.16. Tradução minha.

⁵² DURHAM, J., *Various Items and Complaints*, pg.10. Trecho de “Jimmie Durham: Holding A Mirror To Humanity” (Jimmie Durham: Segurando um espelho para a humanidade), de Jean Fisher. Tradução minha.

“Falei a estudantes de arquitetura.
 ‘Escrita’, ensinei, ‘começou na primeira cidade,
 A primeira arquitetura feita por Gilgamesh
 O Rei e Filho de Deus.’

‘Escrita e arquitetura’, ouviram ‘s esperanços’ estudantes,
 ‘Substituíram memória por lei e o sepulcro,
 Pôs todos nós contra a parede.’
 (Hu-ar-wee, Hu-ar-wee)”⁵³

Gilgamesh foi um rei sumério a quem é atribuída a construção das muralhas na cidade de Uruk. Os cantos de sua epopeia podem ser o mais antigo registro de escrita na humanidade. O texto de Durham “Gilgamesh e eu (A verdadeira história do muro)”, de 1993, foi incluído na sua monografia *Entre o móvel e o imóvel*⁵⁴, após aquela passagem sobre a aranha. Neste texto, “Durham assume a voz de Enkidu, ‘o selvagem’ da epopeia de Gilgamesh”⁵⁵ e fala de sua experiência como alguém que viveu no bosque toda sua vida, e depois passou a viver dentro dos muros da cidade. Essa experiência traz a ele uma dualidade, entre as formas de viver sob árvores e entre muros. Sua amizade com Gilgamesh o permitiu demonstrar, para espanto do rei, que “sua muralha deve necessariamente ser também considerada como uma porta.” Fronteira, imigração, alfândega derivam desta primeira cidade murada.

Durham diz que “a cidade começou sua vida como um projeto arquitetônico monumental. (...) e ao mesmo tempo, a cidade começou a escrever conforme o sistema começou. Arquitetura e escrita, em outras palavras, começaram ao mesmo tempo”⁵⁶. O que ele não gosta em escrita é o mesmo que ele não gosta em arquitetura: a afirmação e o controle da verdade. Os arquivos da verdade fazem parte do monumento que é a cidade, e isso tudo se relaciona ao sagrado conceito de fé.

⁵³ Id., *Poems That Do Not Go Together*, p.26. “I spoke to the architecture students./ ‘Writing,’ I lectured, ‘began in the first city./ The first architecture, made by Gilgamesh/ The King and Son of God.’// ‘Writing and architecture,’ the hopeful students were told,/ ‘Replaced memory with law and the sepulcher,/ Placed us all against the wall.’/ (Hu-ar-wee, Hu-ar-wee)”. Trecho do poema “The Voyage, Or, Poetry Has Probably Lost its Past Power” (A Viagem, ou, A poesia provavelmente perdeu seu antigo poder). Tradução minha.

⁵⁴ MULVEY, L.; SNAUWAERT, D.; DURANT, M. A., *Jimmie Durham*, p.136. Aqui fora publicada uma versão completa, precedida por uma introdução e uma “nota do editor”.

⁵⁵ DURHAM, J., *Various Items and Complaints*, p.14. Conforme afirma a curadora Kate Nesin em seu texto “‘I intend to use this information in the near future’”(‘Eu pretendo usar esta informação em um futuro próximo’). Tradução minha.

⁵⁶ Id., *The Usual Song & Dance Routine with a Few Minor Interruptions*, p.11. Tradução minha.

“A arquitetura não é orgânica, não é parte da evolução; é uma invenção do Estado e um programa de Estado. Proponho aqui a tese de que a arquitetura, como espírito santo dessa entidade fantasmagórica e escorregadia chamada Estado, inventou as cadeiras. As cadeiras são espiãs.”⁵⁷

E aqui voltamos à cadeira. O primeiro capítulo de *Entre o móvel e o imóvel*, intitulado “Uma espécie de lápide vertical, sendo também um pilar” é sobre cadeiras. Como em seus outros ensaios, Durham parece listar à esmo tudo que lhe ocorre sobre a cadeira e seus usos: como fetiche, no cinema⁵⁸, como instrumento para matar⁵⁹, sua relação com sexo, seu uso como privada⁶⁰, entre outros. Ele duvida de sua presença na Santa Ceia:

“Todo mundo sabe que as pinturas de cenas bíblicas não são historicamente precisas em relação ao tipo de roupa que se usava na época; mas por que nunca pensamos sobre a imprecisão do mobiliário de ‘A Última Ceia’? Naquela noite, Jesus não tinha cadeira. Naquele tempo, não havia cadeiras em Israel, talvez com a exceção de alguns tronos para Herodes e Pôncio Pilatos. As pessoas iam ao seu restaurante favorito e, se tivessem sorte, receberiam algumas almofadas. Podemos entender que, de certa forma, cadeiras são tronos: assentos de poder. Não é por acaso que o presidente – *chairman* – preside – *chairs* – a assembleia.”⁶¹

Além de passar por várias digressões, ele também investiga a etimologia da cadeira e o efeito deste objeto no corpo.

⁵⁷ Id. *Entre el mueble y el inmueble (Entre una roca y un lugar sólido)*, p.66. Tradução minha

⁵⁸ Ibid., p.11-13. Ele menciona a cena de Sharon Stone no filme *Instinto Selvagem*, e diz que a cena da cruzada de pernas seria impossível se acontecesse no Japão, pois ela estaria sentada sobre os joelhos em uma almofada durante o interrogatório.

⁵⁹ Ibid., p.20. “Por que existe uma cadeira elétrica ao invés de uma cama ou uma caixa elétrica?” Tradução minha.

⁶⁰ Ibid., p.14. “Aliás, eu tenho um conselho muito prático que aprendi na Califórnia: se você sofre de hemorroidas, se você tem dificuldade para evacuar os fracos músculos abdominais, parte do problema pode ser o seu ‘W. C.’ (‘*water closet*’ [armário de água]) que, obviamente, é na verdade uma cadeira cheia de água, e não um armário cheio de água. Ao longo de milhares de anos, nossos corpos se acostumaram biologicamente a ficar de cócoras, mas a cadeira de água é feita de modo que nossas barrigas, pernas e costas fiquem na posição errada. Se você colocar uma caixa de madeira ou uma plataforma de uns 20 centímetros de altura na frente da sua cadeira de água, seu corpo ficará em uma posição mais natural. Eu gosto de ser útil, e espero encontrar outras oportunidades como esta conforme nosso texto avança”. Tradução minha.

⁶¹ Ibid., p.20. Tradução minha.

“A palavra cadeira é ainda mais mortífera: esta palavra não passa de uma má pronúncia – uma elisão, como os lexicógrafos gostam de nos dizer – da palavra ‘*cathedral*’. Uma cadeira é uma catedral. Mas não pense que uma catedral é só uma igreja grande e antiga. Uma catedral é o ‘assento’, sítio ou lugar de um bispo. Então, quando dizemos ‘*chair*’ ou ‘*chaise*’, não apenas estamos pronunciando equivocadamente ‘catedral’, mas estamos falando e reforçando, subliminarmente, um conceito político que não acompanha nossa libertação. (...) Não apenas as cadeiras (acho que de agora em diante vou colocar essa palavra entre aspas para denotar que na realidade se trata de ‘supostas cadeiras’) são perigosas para a medula espinhal, área pélvica e cólon humanos; antes que houvessem ‘cadeiras’, nós não nos sentávamos! Ou seja, a palavra ‘sentar-se’ não tinha nada a ver com o sentar-se de nossos dias. Era de fato uma ação semelhante a estar em pé, a ‘ficar em um lugar’, a estar posicionado. Antes desses estranhos instrumentos de tortura arquitetônica-linguística-físico-política, não nos sentávamos; digo isto. Não tínhamos ‘assento’, ‘sítio’ ou ‘situação’. Assim que, igual ao próprio Estado, estas não-coisas onipresentes e sólidas-demais nos governam. E para evitar que percebamos, dizem ser apenas cadeiras, uma pura necessidade.”⁶²

As cadeiras subjagam, enfraquecem os músculos abdominais, encurtam tendões. Em nosso mundo globalizado e ocidentalizado, é fácil esquecermos de que a cadeira não é um objeto universal. A cadeira é uma espiã, não é uma metáfora. Por derivar de “catedral”, ela é, para Durham, uma metonímia, uma parte do projeto de Estado⁶³. A cadeira controla e posiciona os corpos, enquanto esconde seus verdadeiros propósitos. Disfarçada de algo inofensivo, camuflada de cotidiana, trabalha para os interesses do Estado que supostamente a criou, domesticando corpos e estabelecendo diferenças de poder. Nesta passagem, Durham traz o conceito de arquitetura até o corpo, encontrando na cadeira uma síntese operadora das forças atuantes na sociedade ocidentalizada.

⁶² Ibid., p.26. Tradução minha.

⁶³ DURHAM, J., *The Usual Song & Dance Routine with a Few Minor Interruptions*, p.11. (A costureira rotineira de música e dança com algumas pequenas interrupções). “A catedral é para mim a metonímia para a fé no Estado, a fé na Cristandade, fé no monumento, é isso que eu quero dizer por ‘construir catedral’”. Tradução minha.



Jimmie Durham, *La Malinche*, 1988-91

2.4 Histórias

Jimmie Durham parece um contador de histórias. Elas se emaranham engendrando suas monografias. Em *A segunda teoria da partícula onda*, Durham conta histórias dos materiais usados naquela obra: palavras em inglês, madeiras, pedras, o rio Wear e a cidade de Sunderland. Em *Entre o móvel e o imóvel*, o autor conta lendas cherokees, histórias de sua família, uma história do tabaco na Alemanha, a história das esculturas feitas na catedral de St. John em Manhattan... Ao ler a transcrição de uma palestra sua, depois publicada como *A costureira rotina de música e dança com algumas pequenas interrupções* (2012)⁶⁴, pode-se notar semelhança entre sua escrita e sua fala, ambas com interrupções, digressões, humor e forte posicionamento político. Sua forma de contar histórias remete à tradição oral, onde o conhecimento é repetidamente contado e se armazena não em estantes, mas em corpos e na memória coletiva. Durham prefere “histórias” – *stories*⁶⁵ – do que “a história” – *history*. O artista vai contando histórias nas monografias, e é a relação entre elas que organiza os conceitos de cada exposição em forma de texto. Longe de explicar o trabalho de arte, as monografias esgarçam as obras em múltiplos sentidos.

“Histórias devem frequentemente dar a volta em si mesmas. Uma história pode ser uma obra de ficção ou de não-ficção, uma reportagem ou uma fofoca. Essa não é a história toda. Isso é outra história. Acabou a história. É a mesma história de sempre. Ela contou outra história. Qual é a sua história? E a história continua.”⁶⁶

A estrutura não-linear e interrompida de sua escrita pode ser entendida como uma tática descolonizadora, na medida em que ela se coloca contra a linearidade da história, fundamental no pensamento ocidental moderno. Rever certas histórias pode também ter um efeito descolonizador. O autor nos oferece outras versões de fatos conhecidos, conta sobre fatos intencionalmente esquecidos e tece relações reveladoras sobre acontecimentos distintos.

⁶⁴ Ibid. Transcrição da palestra realizada na Escola de Arte de Glasgow, Escócia, em 29 de janeiro de 2010.

⁶⁵ DURHAM, J., *Various Items and Complaints*, p.15. Kate Nesin aponta em nota de rodapé que, em inglês, a palavra “*story*” tem também um significado arquitetônico e refere-se ao andar ou pavimento de um edifício.

⁶⁶Ibid., p.12. Tradução minha.

Enquanto vivia nas Américas, Durham fez muitos trabalhos recontando histórias vividas por personalidades marcantes no processo colonial na América do Norte. La Malinche (1496 – 1529), Pocahontas (1595 – 1617), Cynthia Parker (1825 – 1871), Sequoyah (1770 – 1843) e o personagem shakespereano Caliban (*A Tempestade*, 1610) são alguns exemplos. “Falar sobre acontecimentos do passado é sempre escolher alguma versão dos fatos e das memórias. Não existe versão completa.”⁶⁷ Durham conta outras. Enquanto enunciador múltiplo, suas versões escapam do silenciamento dos povos ameríndios. Ele conta histórias como participante da história oficial, da história da arte, por dentro do discurso ocidental, fragmentando-o.



Jimmie Durham, *Pocahontas and the Little Carpenter in London*, 1988

⁶⁷ Ibid.

A história vigente é a versão d's vencedor's. Sua concepção temporal linear é uma construção narrativa de uma suposta verdade que deixa o passado pra trás e, triunfalista, exclui tudo aquilo que não interessa ao seu projeto de progresso. Costuma ser representada como um caminho teleológico, com um início e um fim. Esta linearidade vem com a noção ocidental de tempo:

“Esta metáfora do caminho revela outra característica fundamental do cronótopo histórico ocidental moderno: sua pretensão de universalidade. O tempo é, de fato, concebido como uma linha única: começa com a criação do cosmos (seja por ação divina ou por um fenômeno físico) e leva inexoravelmente para sua destruição ou redenção.”⁶⁸

Assim foi escrita a história da conquista das Américas, com *cowboys* e bandeirantes exterminando os povos indígenas em prol do avanço da civilização. O tempo linear, progressivo, interessa às vencedoras, pois conta sua história como única, definitiva. Diz o escritor mexicano Carlos Fuentes, o tempo “*is panico*” é “o veículo original da tradição ocidental”⁶⁹. Esta noção de tempo foi catequisada, transplantada à força pelos colonizadores. O pensamento ameríndio tem outra concepção de tempo, ou melhor, tempoespaco, pois nele não há separação entre os dois. Seria algo como uma macro-espiral⁷⁰, como uma roda de ciclos que se repetem, transformando-se⁷¹. A socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui explica:

“O mundo indígena não concebe a história linearmente, o passado-futuro estão contidos no presente: a regressão ou progressão, a repetição ou a superação do passado estão em jogo a cada conjuntura e dependem de nossos atos mais do que de nossas palavras”⁷²

⁶⁸ LINARES, F.N., *Ixiptla*, v.1 p.14. Neste texto, o historiador e antropólogo mexicano Federico Navarrete Linares propõe um diálogo com o pensador russo Mikhail Bakhtin e seu conceito de cronótopo (literalmente, tempoespaco) como a relação intrínseca de tempo e espaço em literatura. Navarrete Linares demonstra a diferente noção de tempoespaco na Meso-América como contraponto à pretensa superioridade da noção ocidental de tempo, apresentada por Bakhtin como o “verdadeiro” cronótopo da história. Tradução minha.

⁶⁹ FUENTES, C. *Tiempo Mexicano*, p.43. Tradução minha.

⁷⁰ BARRIOS, C., *Ch'umilal Wuj*, pg.116. O antropólogo e historiador guatemalteco Carlos Barrios chama de “macro espiral” o que em idioma maia é “najt” – tempo, espaço e velocidade. Tradução minha.

⁷¹ LINARES, F.N., op.cit., p.18. “Este princípio sugere uma prática histórica distinta da ocidental. Enquanto a razão ocidental busca unidade, a razão mesoamericana é aditiva e busca pluralidade. Para voltar à metáfora: enquanto o caminho sugere que o novo necessariamente deixa o velho para trás, o círculo de ciclos pode se expandir para incorporar o novo, sem com isso deslocar o que já existe”. Tradução minha.

⁷² CUSICANQUI, S.R., *Ch'ixinakax Utxiwa*, p.54-55. Tradução minha.

Durham recusa a concepção de que os povos indígenas pertencem ao passado, ele recusa a história da América que começa com a chegada dos europeus, e recusa o conceito de “pós-colonialismo”⁷³ já que as forças coloniais seguem operantes⁷⁴. Ele reforça a presença tanto dos povos como dos conflitos. Em entrevista, disse: “Penso que não existe tempo, isto é uma invenção engraçada, o que existe é uma duração das coisas. Se parte da história de um povo não se resolve, não é história, no sentido de conflitos históricos, é o presente, é sempre o presente.”⁷⁵

La Malinche, Pocahontas e Cynthia Parker ganharam corpo em esculturas, e fazem parte de instalações do artista. La Malinche foi a mulher escolhida por Cortez como amante e tradutora, facilitando assim a conquista do México contra seu próprio povo⁷⁶. A escultura de Durham *La Malinche* (1988-91) traz no rosto uma expressão de abatimento e derrota. “A escultura apresenta uma mulher presa em eventos controlados por homens, sem poder para influenciar o destino de sua gente”⁷⁷. Seu sutiã dourado relaciona o desejo por ouro com o desejo por seu corpo, em um objeto fetiche ocidental. Sua cabeça havia sido usada para uma Pocahontas em instalação anterior⁷⁸. Estas duas mulheres compartilham uma história trágica, assim como todas as mulheres indígenas que foram violentadas e forçadas a negociar sobrevivência com os colonizadores.

⁷³ DURHAM, J., *Various Items and Complaints*, p.135. No ensaio “Against Internationalism”, Durham escreve “pós-colonial” entre aspas. Tradução minha.

⁷⁴ Id., *Caderno Sesc_Videobrasil n.8*, p.27. Em “O rei da Sardenha”, ele relata acontecimentos envolvendo o governo britânico e países como Brasil e Zâmbia, e conclui: “Perguntemo-nos – o colonialismo realmente acabou? Vivemos mesmo em tempos pós-coloniais?”

⁷⁵ MULVEY, L.; SNAUWAERT, D.; DURANT, M. A. *Jimmie Durham.*, p.79,83. Tradução minha.

⁷⁶ Ibid., p.67,69. Em “Survey”, analisa Laura Mulvey: “Como amante dele, ela é um emblema de opressão sexual tanto dela própria, em sua história, como da prefiguração essencial dos ataques sexuais da dominação colonial. Como apontado por Octavio Paz, ela é mãe e puta. Uma traidora que passou adiante a miscigenação racial e cultural ao México”. Tradução minha.

⁷⁷ Ibid., p.69. Tradução minha.

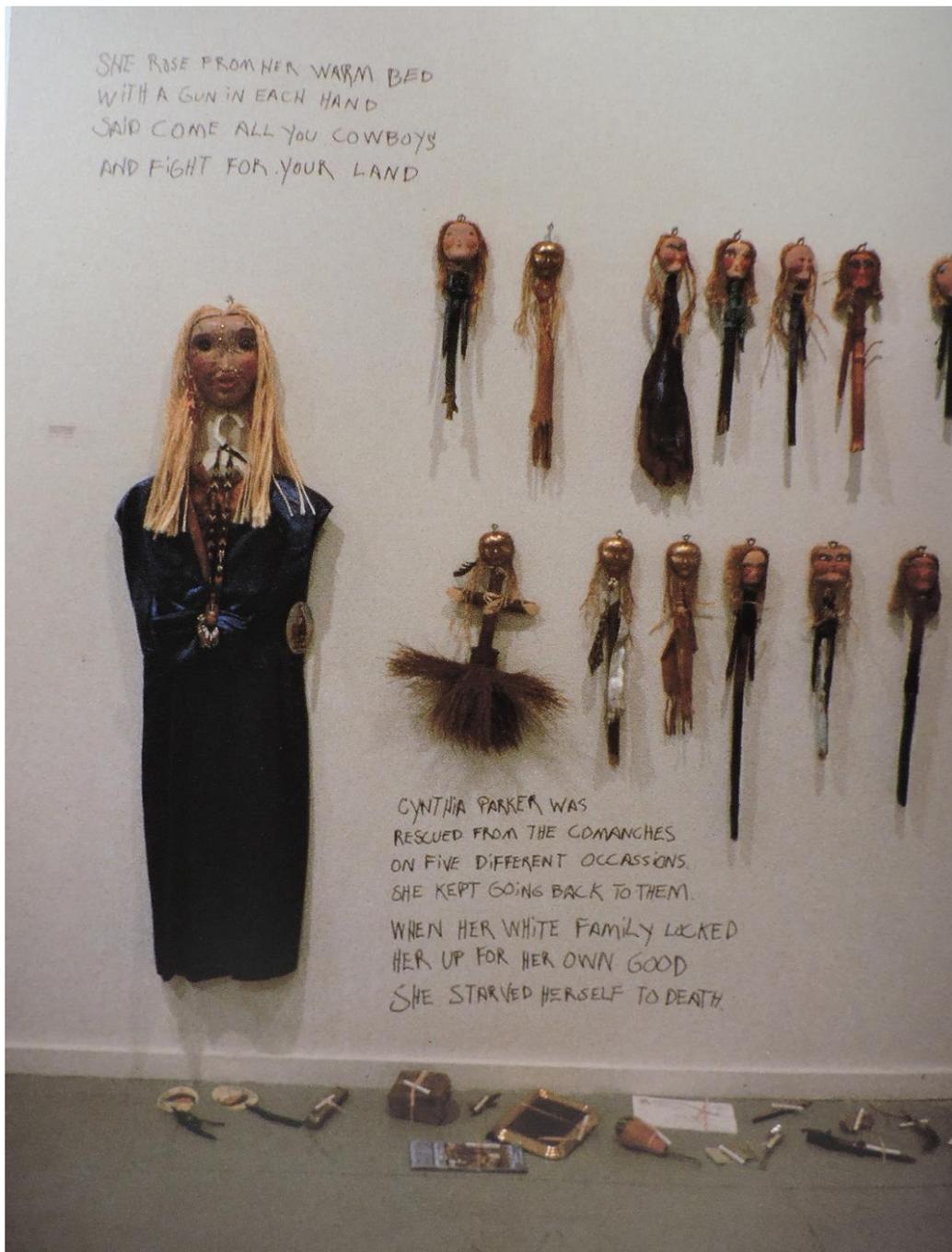
⁷⁸ Ibid., p.20. *Pocahontas and the Little Carpenter in London* (Pocahontas e o pequeno marceneiro), instalação de 1988 na Matt’s Gallery. Cf. p.37. Tradução minha.



Jimmie Durham, *Pocahontas' Underwear*, 1985

Pocahontas' Underwear (calcinha de Pocahontas)⁷⁹ é uma calcinha de renda coberta com penas vermelhas, adornada com penduricalhos de contas. Esta peça também trata da fetichização da mulher indígena, desta vez com bastante ironia. Já a instalação *She Rose from Her Warm Bed* (Ela se levantou de sua cama aquecida), de 1987, conta a tragédia de Cynthia Parker, uma mulher branca que, após ser sequestrada por comanches quando criança, preferia viver com el's. Ela era resgatada, porém fugia para voltar à tribo, e acabou morrendo em greve de fome ao ser resgatada pela quinta vez e aprisionada por sua família branca – para seu próprio bem.

⁷⁹ Ibid., p.38. Parte da obra *On Loan from the Museum of the American Indian* (Emprestado pelo museu do índio estadunidense). Tradução minha.

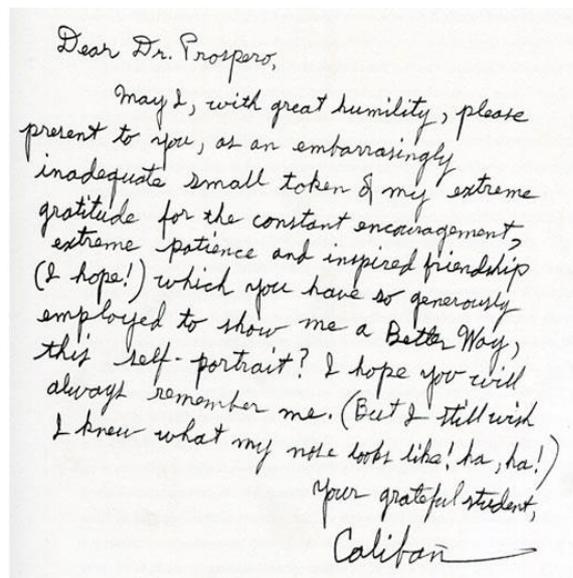


Jimmie Durham, detalhe de *She Rose from Her Warm Bed*, 1987

Personagens de ficção também integram a prática artística de Jimmie Durham. No ano de celebração dos 500 anos da chegada de Cristóvão Colombo na América, Durham incorpora o personagem shakespeariano do selvagem canibal⁸⁰ com a instalação multimídia *Caliban Codex* (1992), apresentada na Nicole Klagsbrun Gallery em Nova York. Caliban se tornou ali um artista visual:

“Para minha exposição em novembro, eu queria tratar do mundo da arte de Nova York, especificamente dos eventos atuais, inclusive de meu lugar nesse eventos. Também queria fazer uns trabalhos que há tempos queria fazer. Mas não sabia como reunir isso tudo, então transformei Caliban em um artista visual. Criei um arquivo ficcional de desenhos, cartas e esculturas de Caliban para tratar d’ artista de terceiro mundo e de sua prática na arte contemporânea. Eu ficcionalizei a ficção, de certa forma (...)”.⁸¹

Ele criou desenhos, objetos e cartas nas quais ele descreve a relação com seu mestre, com a língua do mestre, e a perda de sua capacidade de auto-representação.



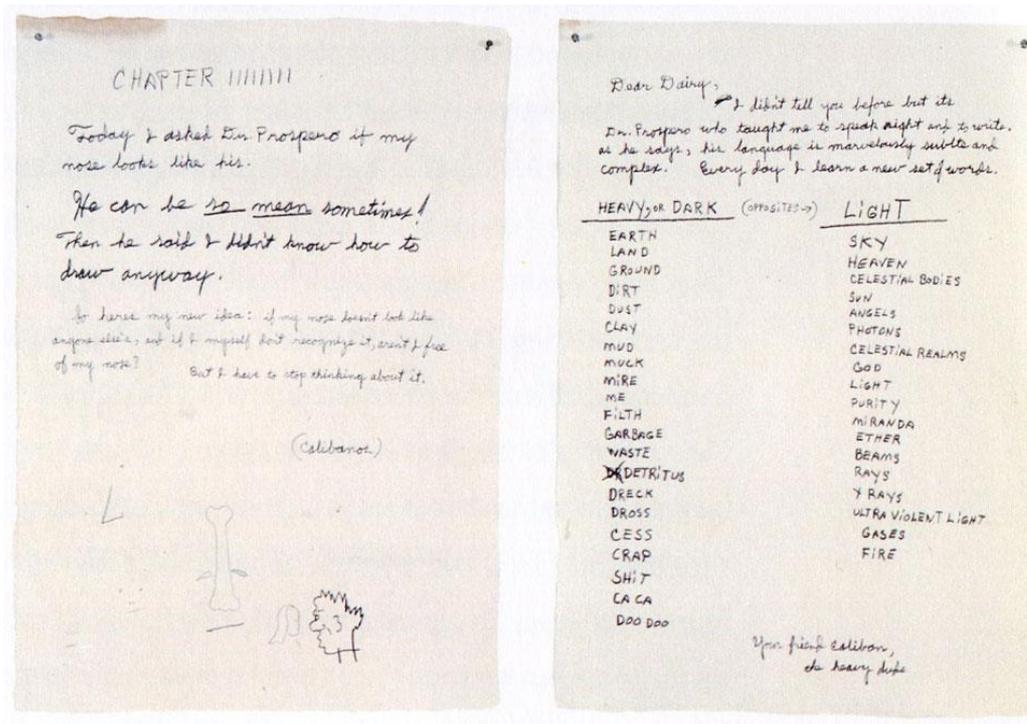
Jimmie Durham, *Untitled (Caliban's Mask)*, 1992

⁸⁰ Ibid., p.79. De Mark Alice Durant: “Em ‘A Tempestade’, Prospero é um refinado esteta, o artista/alquimista que poderia estar no lugar do próprio Shakespeare. Prospero escraviza Caliban mas lhe dá ‘língua’, uma troca mais do que justa, em sua opinião. (...) Caliban sabe que está preso na rede da história, no abraço despótico da língua de Prospero. Negando a própria língua, a subjetividade de Caliban é também destruída, ele é incapaz de representar a si mesmo. Ele é forçado a aprender a estrutura linguística de Prospero para se fazer entender, mas ao usar a língua colonial de seu mestre ele inevitavelmente nega sua própria identidade e é forçado a assumir a identidade de Caliban. Sua única afronta é poder amaldiçoar seu professor/colonizador”. Tradução minha.

⁸¹ Ibid, p.124. Tradução minha.

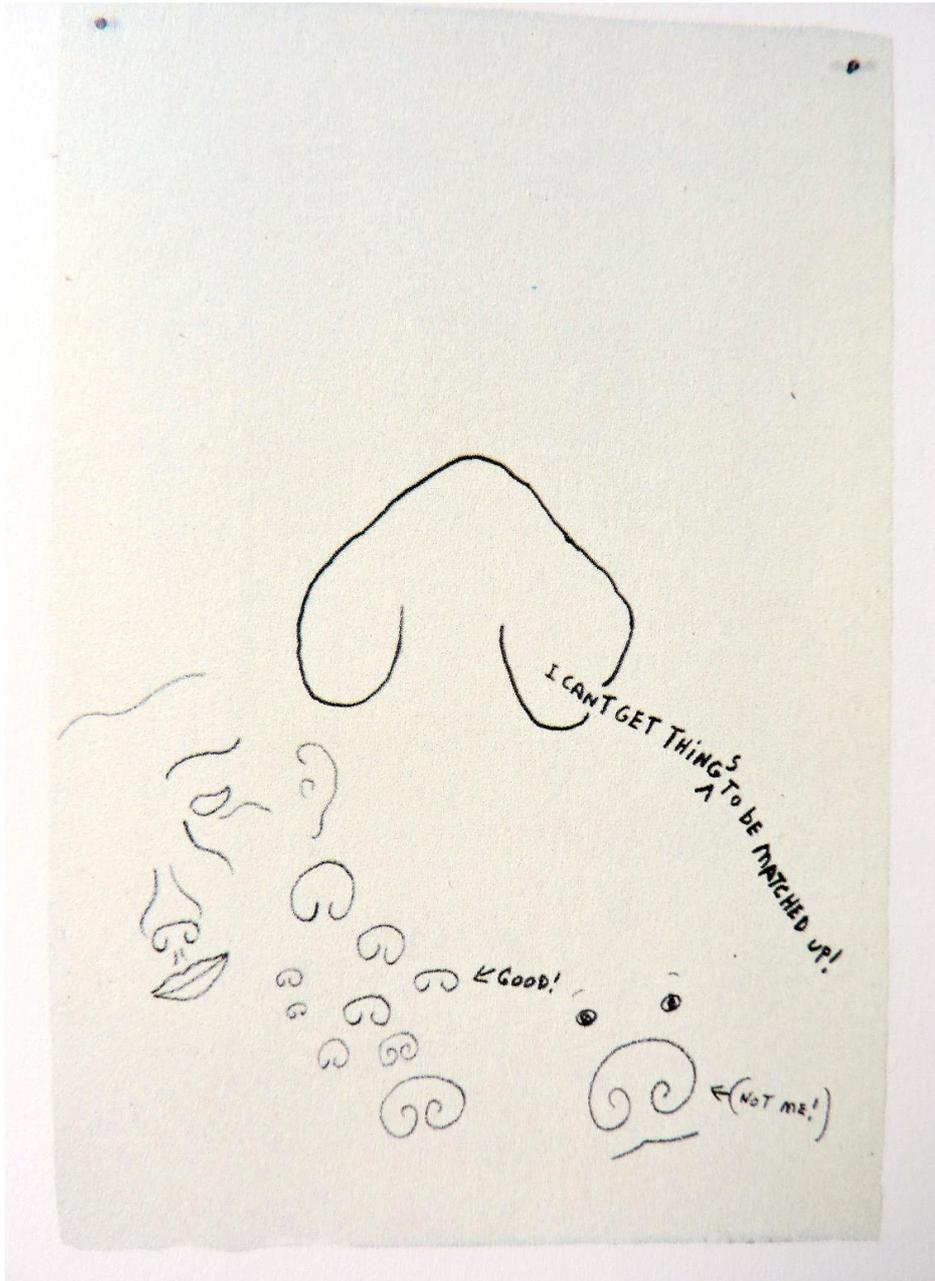
Durham-Caliban tenta desenhar o próprio nariz, o próprio rosto, mas sua cor e forma são constantemente desvalorizadas pelos padrões europeus. Tudo escuro é ruim. Caliban de Durham soa subserviente, mas também um tanto irônico. Ele aprende a língua do mestre, e como não pode escapar da dominação, ao menos aprende a xingar. Nesta obra, fica evidente a violência do colonizador operada pela imposição do idioma. O retorno do personagem nesta exposição em 1992 demonstra a continuidade do problema colonial na sociedade, inclusive no mundo artístico. Durham é Caliban, o artista marginalizado que luta para que seu discurso não seja restringido por sua identidade. Ele também sofreu violência epistemológica com a imposição do pensamento binário ocidental:

“Realmente me ensinaram opostos na escola...A professora disse que preto era oposto de branco, doce era oposto de azedo e que em cima era oposto de embaixo. Comecei a fazer minha própria lista de opostos: o número um deve ser o oposto do número dez, gelo era o oposto de água e pássaros eram o oposto de cobras”⁸².



Jimmie Durham, *Caliban Codex*, 1992

⁸² Ibid., p.34. Tradução minha.

Jimmie Durham, *Caliban Codex*, 1992

O idioma colonizador aparece em seus escritos como um dos agentes da violência. Assim como as lições de opostos que tanto Durham e Caliban receberam, as crianças da reserva indígena de Pine Ridge⁸³ são educadas com um almanaque bilíngue. Essa história é contada como poema em “I Want You to Hear These Words About Jo Ann Yellowbird [Ars Poetica]” (Quero que você ouça estas palavras sobre Jo Ann Yellowbird [Ars Poetica]) (sem data). O poema começa por indagar o tipo de pássaro em seu nome – *yellowbird* é como pássaro-amarelo, mas logo resolve ir direto ao ponto: “Jo Ann Yellowbird tomou veneno de rato e morreu”⁸⁴. Em seguida, o poema inclui a transcrição de um panfleto com o relato: Jo Ann era uma ativista do American Indian Movement, grávida de sete meses quando um policial chutou sua barriga. Seu bebê nasceu morto duas semanas depois. Após a transcrição, o poema segue:

“E para mostrar que sou um poeta sofisticado e
 não um panfleteiro, cito o Vocabulário
 de um almanaque lakota feito para educar as crianças
 de Pine Ridge que não morreram aos chutes.”⁸⁵

Ele ironiza: um poeta sofisticado não deve ser um ativista distribuidor de panfletos. No entanto, ele faz do panfleto poesia. Em seguida, o poema se transforma em duas colunas de palavras, à esquerda em inglês e à direita em lakota, o idioma falado por essa Nação Sioux, habitantes da reserva Pine Ridge. A lista é ofensiva: “eu gosto do xerife”, “passar fome”, “lave seu rosto”, “seu rosto está sujo”, “penteie seu cabelo”, “supervisor”, “fique em silêncio!”, “eu não tenho nada”, “pá”, “lote”, “céu”, “Papa”, “igreja”, “procedimento errado” são algumas das frases educativas. As crianças sobreviventes devem se aculturar e obedecer. As palavras catequizam, mas também se tornam instrumento de protesto no panfleto contra o genocídio – assim como Caliban, que aprendeu a amaldiçoar na

⁸³ DURHAM, J. *Entre el mueble y el inmueble (Entre una roca y un lugar sólido)*, p.91. “Em 1973, o exército dos EUA cercou uma pequena aldeia na Reserva Pine Ridge, na Dakota do Sul, e começou a disparar. (...) Durante os cinco anos seguintes, o Movimento Indígena dos Estados Unidos esteve continuamente envolvido em julgamentos e processos legais. Uma de minhas tarefas como participante do Movimento era encontrar advogados para os mais de 500 de nós prestes a enfrentar um julgamento.” Tradução minha.

⁸⁴ Id., *Poems That Do Not Go Together*, p.13. Tradução minha.

⁸⁵ Ibid. “*And to show that I am a sophisticated poet and/ Not a pamphleteer, I quote from the Vocabulary/ Of a Lakota Primer printed to educate those children/ Of the Pine Ridge who have not been kicked to death.*” Tradução minha.

língua do colonizador. As histórias dessas pessoas e seus confrontos com as forças coloniais sempre incluem embates de linguagem e tradução.

Sequoia é uma espécie de árvore gigante que vive até mil anos. Ganhou este nome por causa de um homem, um ourives cherokee da região do Tennessee, nos Estados Unidos. Por volta de 1815, na mesma época em que o tupi era banido aqui no sul pelo Marquês de Pombal, Sequoyah desenvolvia sozinho uma escrita com símbolos silábicos a partir do estudo dos sons de sua língua. Ele desvendou a função da escrita dos brancos e decidiu criar uma escrita para seu próprio idioma. Sua invenção foi mal recebida, primeiro foi considerada bruxaria. Só após um julgamento pela lei cherokee, a escrita foi reconhecida, e então rapidamente adotada. Sequoyah inaugurou a prática da leitura e da escrita de seu povo⁸⁶.

Na monografia *Livro de Estrada*, Jimmie Durham traça uma jornada desde as fábricas de automóveis de Detroit até o México. O artista lembra de semelhante trajeto percorrido por seu antepassado:

“Ninguém gosta de histórias tristes, sinto muito, mas um grande homem, o artista cherokee Sequoyah, que inventou o alfabeto cherokee, foi à Cidade do México na década de 1840 com dois filhos e alguns outros homens. Queriam conseguir permissão do governo mexicano para que os cherokees se estabelecessem no México; se não todos, ao menos os que viviam no estado do Arkansas, onde, na minha geração, o governador Orval Faubus resistiu pessoalmente na entrada da universidade para impedir a entrada dos estudantes negros.

Não sabemos se ele conseguiu a permissão, talvez tenha conseguido. Ao tentar voltar ao Texas, os gringos assassinaram eles.

Os Estados Unidos não admitem que essa história tenha ocorrido, assim que hoje a maioria dos cherokees não a conhece. Muito tempo depois, os Estados Unidos batizaram as imensas árvores californianas em sua homenagem. Naquela época eles já tinham cortado muitas das sequoias gigantes, e ainda o fazem.”⁸⁷

Nem tudo são histórias tristes. O poema “Sequoyah’s Silver Spurs (Esporas de prata de Sequoyah)” (sem data) trata de sua vida, sua prática, seus amores, e da relação com a cultura ocidental:

⁸⁶ CHEROKEE NATION CULTURAL RESOURCE CENTER, Disponível em: <<https://www.cherokee.org/AboutTheNation/History/Biographies/Sequoyah.aspx>> Acesso em: 31 jan. 2018. “Apesar da escrita ser um sistema infalível e fácil de aprender, Sequoyah e sua filha A-Yo-Ka foram acusados de bruxaria. Ao final do julgamento, os guerreiros pediram que Sequoyah os ensinasse. Em uma semana, todos podiam ler e escrever na própria língua. Em poucos meses, uma grande parte da Nação Cherokee havia se tornado letrada. Este presente beneficiou não apenas professores e missionários, mas ajudou a preservar a história, a cultura e as práticas espirituais”. Tradução minha.

⁸⁷ DURHAM, J. *Amoxohtli | Libro de Carretera | A Road Book*, p.41. Tradução minha.

“Em nossa língua ‘vaca’ é ‘waka’ porque espanhóis nos deram gado.
 Alguém já amou prata como os espanhóis amam prata?
 Sequoyah amava mais, e o ferro; ele amava ferro e a escrita. Muito antes de saber escrever ele pediu a um amigo que sabia, ‘Faça minhas esporas dizerem meu nome’.”⁸⁸

A “nossa língua” citada no poema é o *cherokee*, e ela incorpora palavras dos primeiros conquistadores. Incorporaram também o uso do metal, o amor pela prata. Mesmo falando a mesma coisa: amar a prata, o amor dos espanhóis pela prata (valor) é diferente do amor de artesão que Sequoyah tem pela prata (material). O embate de mundos de visão decorrente do processo de colonização está presente em vários trechos do poema. Neste, Durham não consegue encontrar um termo adequado para uma relação amorosa em inglês:

“A primeira esposa de Sequoyah (mas não há tal palavra em sua língua, só uma palavra que vagamente quer dizer ‘co-amig’s’) (...)”⁸⁹

Em outro trecho, a função de um objeto de origem ocidental se transforma e a relação do ameríndio com o animal é diferente. Homem e cavalo parecem ter uma relação de cooperação, não de dominação. O animal parece humano também, um “homem velho”. É fácil imaginar como alguém tão inteligente como Sequoyah podia ser visto pel’s *branc’s* como um idiota:

“Ele tinha um cavalo para acompanhar suas esporas?
 Sim, ele tinha um cavalo que ele chamava de ‘homem velho’
 mas não tinha sela, e Sequoyah não sabia que esporas podiam ser usadas contra cavalos.
 Ele tentou usá-las nos punhos
 e nos cotovelos, mas ele sempre se espetava..”⁹⁰

⁸⁸ Id. *Poems That Do Not Go Together*, p.37. “*In our language ‘cow’ is ‘waka’ because/ Spaniards gave us cattle./ Did anyone ever love silver like Spaniards/ love silver?/ Sequoyah loved it more, and iron; he loved iron/ and writing. Long before he knew to read/ he asked his friend who could write, ‘Make my spurs/ say my name.’*”. Tradução minha.

⁸⁹ Ibid. “*Sequoyah’s first wife (but there is no such word/ in his language, only a word that vaguely means/ ‘co-friends’) (...)*”. Tradução minha.

⁹⁰ DURHAM, J. *Poems That Do Not Go Together*, p.38. “*Did he have a horse to go with his silver spurs?/ Yes, he had a horse he called ‘old man,’/ but no saddle, and Sequoyah did not know that spurs/ could be used against horses./ He had tried wearing spurs at his wrists/ and at his elbows, but was always poking himself.*”. Tradução minha.

Após demonstrar a sabedoria de Sequoyah em um trecho mais longo, onde o ourives explica a estrutura e o funcionamento das flechas, Jimmie Durham ressalta a violência vivida. A poesia termina abruptamente, com outro tom:

“A nota de rodapé da vida de Sequoyah
é claro que eles o mataram no Texas
e deram seu nome a uma árvore na Califórnia.
Dizem que ele era tão inteligente que seu pai
deve ter sido algum cara branco.

Permitiram a Sequoyah uma última palavra
antes de ser morto? Um bilhete para sua filha?”⁹¹

A poesia começa com o amor de Sequoyah pela escrita, passa por impossibilidades tradutórias diante dos diferentes mundos de visão que ele habita, e termina com sua morte, uma nota rápida ao final. No poema, a vida do homem que inventa a escrita de seu povo termina sem uma palavra, um bilhete. E mesmo o reconhecimento de seu valor é relativizado quando imaginam um pai branco no sangue de Sequoyah. Seu povo segue privado até mesmo das próprias conquistas.

Contar é reforçar as histórias das personalidades importantes do povo indígena, para a luta, para a memória, para o não apagamento da presença. Durham fala de várias vítimas esquecidas no poema “Columbus Day (Dia de Colombo)”, de 1975:

“Na escola me ensinaram os nomes
Colombo, Cortez, Pizarro e
Uma dúzia de outros assassinos imundos.
Toda uma linhagem até o General Miles,
Daniel Boone e General Eisenhower.

Ninguém mencionou os nomes
De nem ao menos algumas das vítimas.
Mas você não se lembra de Chaske, cuja espinha
Foi esmagada tão rapidamente pela bota do Sr. Pizarro?
Que palavras ele gritou ao pó?

⁹¹ Ibid., p.39. “*The footnote to the life of Sequoyah/ is of course they murdered him in Texas/ and named a tree after him in California./ They said he was so smart his father/ must have been some white guy.// Was Sequoyah allowed a last word/ before being shot? A note to his daughter?*”. Tradução minha.

Qual era o conhecido nome
 Daquela garota que dançava tão graciosamente
 Que todos na vila cantavam com ela—
 Antes da espada de Cortez arrancar seus braços
 Quando ela protestou por terem queimado seu amado?

O nome daquele jovem era Many Deeds⁹²,
 Ele foi o líder de um bando de lutadores
 Chamados de Redstick Hummingbirds⁹³, que atrasaram
 A marcha do exército de Cortez só com algumas
 Lanças e pedras que agora jazem
 Nas montanhas e relembram.

Greenrock Woman⁹⁴ era o nome
 Daquela velha senhora que foi direto
 E cuspiu na cara de Colombo. Nós
 Devemos lembrar disso, e lembrar de
 Laughing Otter⁹⁵, o taino que tentou parar
 Colombo e foi levado como escravo.
 Nunca mais o vimos.

Na escola aprendi sobre descobertas heroicas
 Feitas por mentirosos e vigaristas. A coragem
 De milhões de pessoas doces e verdadeiras
 Não foi comemorada.

Vamos declarar então um feriado
 Para nós mesmos, e fazer um desfile que começa
 Com as vítimas de Colombo e continua
 Até noss's net's que serão nomead's
 Em homenagem a elas.

(...) ”⁹⁶

⁹² Muitos Feitos.

⁹³ Colibris do Pau Vermelho.

⁹⁴ Mulher Pedra-Verde.

⁹⁵ Lontra Risonha.

⁹⁶ MULVEY, L.; SNAUWAERT, D.; DURANT, M. A. *Jimmie Durham.*, p.100. “*In school I was taught the names/ Columbus, Cortez, and Pizzaro and/ A dozen other filthy murderers./ A bloodline all the way to General Miles./ Daniel Boone and General Eisenhower./ No one mentioned the names/ Of even a few of the victims./ But don't you remember Chaske, whose spine/ Was crushed so quickly by Mr. Pizzaro's boot?/ What words did he cry into the dust?// What was the familiar name/ Of that young girl who danced so gracefully/ That everyone in the village sang with her-/ Before Cortez' sword hacked off her arms/ As she protested the burning of her sweetheart?// That young man's name was Many Deeds,/ And he had been a leader of a band of fighters/ Called the Redstick Hummingbirds, who slowed/ The march of Cortez's army with only a few/ Spears and stones which now lay still/ In the mountains and remember./ Greenrock Woman was the name/ Of that old lady who walked right up/ And spat in Columbus's face. We/ Must remember that, and remember/ Laughing Otter the Taino who tried to stop/ Columbus and who was taken away as a slave./ We never saw him again./ In school I learned of heroic discoveries/ Made by liars and crooks. The courage/ Of millions of sweet and true people/ Was not commemorated./ Let us then declare a holiday/ For ourselves, and make a parade that begins/ With Columbus' victims and continues/ Even to our grandchildren who will be named/ In their honor./ (...)*”. Tradução minha.

Homenagens duvidosas nomeiam árvores e ruas, enquanto histórias de luta e coragem são silenciadas. “Os Estados Unidos ainda hoje estão cortando o que resta de suas florestas de sequoias, quase todas elas propriedade de companhias madeireiras.”⁹⁷ Nomear é uma mania do colonizador, é apropriar-se, é reduzir a uma definição, nomear não repara o dano. As árvores também são dizimadas. O processo de nomeação nestes casos parecem ter uma função inversa, onde se nomeia para apagar, ou para incorporar o vencido, para condena-lo ao passado. Nomear, no contexto colonial, é uma ação de violência. Por outro lado, esquecer das vítimas é também apagamento, Durham portanto faz questão lembrar o nome delas e de seus atos. Recontar as histórias d’s antepassad’s ‘s mantém viv’s nos corpos e, como sugere o autor, seguirão assim nos nomes das crianças nas próximas gerações.

Mas nem tudo são histórias tristes, Durham também conta suas versões de histórias com bom humor, como neste trecho de *Entre o móvel e o imóvel*:

“Também temos espíritos, algo assim como deuses. Um é uma avó e outro é um avô abutre, um pássaro preto enorme que come coisas mortas. É venerado por ser o único animal que não tem que matar pra comer. Os cherokees têm que matar pra comer como todo mundo, mas o abutre não, assim ele é mais puro, mais elevado, mais moral que o resto de nós. Estava contando isso pra um amigo suíço que ficou muito zangado e disse: ‘Não, os abutres são assustadores, fazem os outros fazerem a matança pra eles’. E eu disse: ‘Não, não, esses são ‘s suíç’s, você está enganado’...”⁹⁸

Uma única história só existe enquanto há crença na verdade, cuja origem está na crença em Deus. Durham dedica um ensaio a este assunto, “Belief in Europe (Crença na Europa)”(sem data), em que comenta sobre o modo de pensar das pessoas brancas. “Aqueles pessoas com Deus são as ricas; aquelas com apenas rituais e superstições são as pobres”. Neste ensaio, ele diz tentar falar em prol da Gente Pagã Sem Deus, que é diferente de ser ateu. Ser pagã é ser selvagem, já que gente civilizada cresceu temente a Deus. “Acreditar é estranho. É como aceitar um tipo de morte cerebral.” Para Durham, o pensamento da gente europeia, ou das brancas como ele diz no ensaio, é calcado numa fé cega.

⁹⁷ DURHAM, J. *Caderno Sesc_Videobrasil* n.8, p.27.

⁹⁸ Id., *Entre el mueble y el inmueble (Entre una roca y un lugar sólido)*, p.38. Tradução minha.

“Sempre que eu falo nessas coisas alguém diz: ‘Mas a sua sociedade não tem religião, nada sagrado?’ Bem, eu realmente não quero fazer antropologia comparada, mas de fato eu acho que não temos religião e que tudo é sagrado. Existe o espírito Avó Aranha, e o espírito Avó Abutre, e por aí vai. Mas eles certamente são compreendidos como metáfora. São um conjunto de histórias, e ‘Acreditar’ em uma história é não entendê-la. Uma pessoa pode aprender com uma história. Uma pessoa deve Acreditar no Gospel. Religião significa ‘um sistema organizado de dizeres que são a Verdade’”⁹⁹.

O artista provoca leitor's a questionarem sua crença na própria crença, e assim procura liberar as histórias de uma suposta verdade absoluta. Ele procura ser incoerente e criar confusão, como tática para enfrentar uma longa história de “acusações verdadeiras”. Durham não quer contar a sua verdadeira versão das coisas. Ele quer que a gente procure experimentar o que é viver sem Verdade.

⁹⁹ Id., *Various Items and Complaints*, p.121,122. Tradução minha.

2.5 Linguagens

Se o tom e o estilo da escrita de Durham procuram ser simples e coloquiais, o uso que ele faz da linguagem demonstra complexidade. Ele cria neologismos, jogos de palavras, traz etimologia em vários idiomas, e por muitas vezes inclui idiomas indígenas, com ou sem tradução. O artista subverte a lógica do texto para libertar as palavras. Durham trabalha as palavras como material, tanto quanto os objetos encontrados que integram suas esculturas. Ele procura libertar as palavras da prisão das convenções automáticas (crença cega) da mesma forma que procura libertar a arte da tendência à monumentalidade (arquitectura).

“Mas escrever! Que invenção! Que maravilhosa monstruosidade! Quando escrevo eu sei que estou desenhando. (...) Enquanto invenção, a escrita substituiu memória por lei, assim como metáfora por ‘verdade’. A escrita inventou a história e nos amarrou nela. Sendo assim, todos nós que escrevemos ou que usamos palavras de alguma forma, temos a responsabilidade de nos tornarmos poetas.”¹⁰⁰

Este trecho vem de um ensaio de 2003 cujo título faz um jogo de palavras entre idiomas: “In the Joyeria of Zanahorias” (Nas joias de cenouras). As preposições estão em inglês e os substantivos estão em espanhol. No entanto, a palavra “*joyeria*” começa com a palavra “alegria” para um leitor de inglês. “*In the joy(...)*” é lido em um idioma, e só então que algo estranho aparece “(*...eria*)”; em seguida temos de novo uma preposição em inglês, e daí sim, essa palavra completamente estrangeira – “*zanahorias*” – aparece, fazendo-nos perceber o espanhol na estranha “alegria” que agora passa a ser uma “joia” ou “joalheria”.

A diversão de brincar com palavras. O poema “Snack Bar Variations” (Variações de lanchonete)¹⁰¹ (sem data) é uma lista de alterações das palavras “snack” e “bar” até que os sentidos atribuídos se perdem em sons e ritmo; “Alternative Sayings” (Ditados alternativos)¹⁰² (sem data) joga com ditados populares e produz dois ou três desdobramentos para cada ao manter sujeito e verbo e alterar apenas os objetos. Pode ser que Durham odeie a linguagem tanto quando a arquitetura, mas certamente gosta de jogar com ela. Ele deixa claro:

¹⁰⁰ Id., *Gagarin*, p.12-19. Tradução minha.

¹⁰¹ Id., *Poems That Do Not Go Together*, p.115. Tradução minha.

¹⁰² Ibid., p.113. Tradução minha.

esgarçar palavras é uma possibilidade e um dever de todas as pessoas que as usam.

“O que é mais extraordinário são os modos que usamos para transmitir palavras. A voz humana tem um amplo alcance de tons, nós podemos fazer tantos ritmos quanto quisermos. Linguagem falada é música, já é poesia. Estou praticamente certo de que a sintaxe – costurar palavras para fazer frases complexas – vem da mesma área do cérebro que a música.”¹⁰³

Ele gosta de palavras. Este ensaio das cenouras começa com uma lista de suas favoritas: *zanahorias, impermeabilizante, sonreista, invisibilité*. “As palavras não são lindas? Uma invenção humana completamente artificial, e ainda assim tantas vezes além de nosso controle, como se fossem autônomas.”¹⁰⁴ Curiosamente, não há palavras em inglês nem em cherokee em sua lista. Parece mesmo uma lista aleatória. As palavras em outro idioma vibram assim sem tradução, as palavras são belas independentemente do sentido a elas atribuído. Mais adiante, Durham aponta: “...e aqui, como Wittgenstein, preciso lembrar-nos de que não importa o que as palavras dizem querer dizer, elas não querem dizer o que nós supomos ou fingimos que elas dizem.”¹⁰⁵

Para quem vem das Américas, essa afirmação tem ainda mais significado. Para Silvia Rivera Cusicanqui, quem há muito vem trabalhando sobre a ideia de um colonialismo interno que continua vigente em nossos países, as palavras funcionam de outra maneira por aqui:

“Há no colonialismo uma função muito peculiar para as palavras: as palavras não designam, e sim encobrem (...) as palavras se converteram em um registro ficcional, atormentado por eufemismos que velam a realidade ao invés de designá-la.”¹⁰⁶

Durham faz similar alerta na obra *Various Elements from the Actual World* (Vários elementos do mundo real) (2009), um grande painel pintado e com vários objetos colados, alguns acompanhados de pequenos textos desenhados à mão indicando a procedência dos materiais: “vidro de Murano”, “esta pedra é alabastro do Irã”, “papel de verdade”, “estas são partes de um avião monomotor que eu

¹⁰³ DURHAM, J., loc. cit. Do ensaio “In the Joyeria of Zanahorias”. Tradução minha.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ CUSICANQUI, S.R., *Ch'ixinakax Utxiwa*, p.19. Tradução minha.

tinha em Berlim”, No canto superior esquerdo, como que numa posição de entrada para a leitura da obra, há um papel grampeado com os seguintes dizeres:

“AVISO
palavras são usadas para ocultar
tanto quanto são usadas
para revelar”¹⁰⁷

Assim como é importante remover a Verdade da história, é importante remover a crença nas palavras. Perceber o jogo na linguagem é também tática para processos descolonizadores. Saber falar e escrever corretamente sempre foi exigido pelo colonizador em qualquer avaliação. Quem erra vale menos. Durham domina a língua, ele não erra: ele joga com irreverência. Mas quando escreve palavras de modo errado, ele que é um enunciador múltiplo, ele cutuca a ferida colonial ao mesmo tempo que brinca como poeta. Ele cria homófonos, como “*kneckst*” no lugar de “*next*”¹⁰⁸ ou “*beown*” ao invés de “*beyond*”¹⁰⁹. Durham acrescenta assim camadas de sentido nas palavras, de maneira semelhante à do poeta concreto brasileiro Décio Pignatari. Este porém, aumentava os sentidos com caracteres híbridos¹¹⁰:

a mocinha empurrada
sentou-se mal
em cima do capotão
presente
de bodas de ouro

Décio Pignatari, *Contribuição para um alfabeto duplo*, 1968

¹⁰⁷ DURHAM, J. *Various Items and Complaints*, p.82,83. “*WARNING/ words are used to conceal/ as often as they are used/ to reveal.*” Escrito em obra de 250 x 300 cm, em técnica mista, de 2009. Tradução minha.

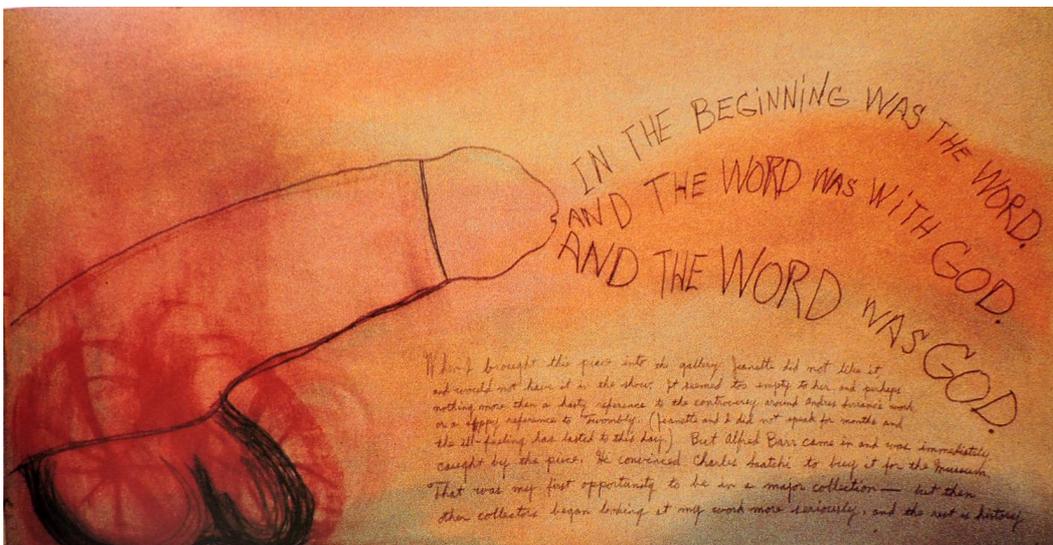
¹⁰⁸ Id., *Poems That Do Not Go Together*, p.120. No poema “The Penis Mightier Than the Sword [Advice to Young Men]” (O pênis mais poderoso que a espada [Conselho para rapazes]), este “*kneckst*” parece ter um pescoço “*neck*” por dentro, num trecho em que ele fala da recomendação do médico para evitar ter ereção nas próximas/*kneckst* 3 semanas após uma cirurgia de fimose. Esta grafia torna essa recomendação um tanto rígida. Tradução minha.

¹⁰⁹ Ibid., p.110. “*Beown*” faz o “além” de “*beyond*” ganhar também o sentido de apropriar-se, de ser proprietário da rua, “*own*”, de tomar a rua – em um poema que trata de um despejo por falta de pagamento de aluguel. No poema “A Poem too Emmet Williams”, de 2001. Tradução minha.

¹¹⁰ PIGNATARI, D., *Poesia pois é poesia*, p.200.

“A Poem too Emmet Williams (Um poema muito Emmet Williams)”(2001)¹¹¹ já vem com brincadeira no título, pois a pronúncia deste “muito” é próxima à de “para” em inglês. Durham mantém assim indefinido até onde seu poema faz uma homenagem ou uma chacota ao poeta. Ele é cheio de trocadilhos e avisa: “*Pay Pay Pay No Pay No – pay no attention*” (não preste atenção). Para melhor ler este poema, não se deve atentar aos erros e sim deixar os sentidos múltiplos fluírem.

“Que conceitinho mais malvado, estúpido e destrutivo o da Verdade. Tenho certeza que beleza não tem nenhuma conexão com verdade. Verdade é simplesmente uma invenção sórdida do Estado; primeiro pra nos fazer ‘confessar’ e então para nos fazer ‘acreditar’.”¹¹²



Jimmie Durham, *The Testament According to John*, 1989

¹¹¹ DURHAM, J. *Poems That Do Not Go Together*, p.109-111. Durham omite um T do nome do poeta concreto Emmett Williams, que foi parte do grupo Fluxus nos anos 1960. Tradução minha.

¹¹² Id., *Various Items and Complaints*, p.10. Tradução minha.

Durham trata da sacralização da palavra em uma pintura escriptovisual de 1989 chamada *The Testament According to John* (O testamento segundo João). Em uma tela pintada de rosinha cor de carne, um pênis ejacula as frases: “*In the beggining was the word. And the word was with God. And the word was God*” (No princípio era a palavra. E a palavra estava com Deus. E a palavra era Deus). Abaixo delas, um texto, também escrito à mão sobre a tela, relata o recebimento desta pintura pelo sistema de arte: foi primeiro recusada pela galerista e só depois apreciada e adquirida por uma importante coleção, “expondo desta forma o poder de autoridade sobre linguagem e significado”¹¹³. A importância e a autoridade da palavra no pensamento ocidental estão imbricadas por Deus nas escrituras, e por consequência na escrita. Daí deriva a crença nos documentos, na lei, no firmado. Durham contesta essa origem divina da palavra. O poema abaixo, sem data, tem seu título entre parênteses, o que o faz parecer ser um poema sem título. O que há entre parênteses é a própria negação do título. O nome não importa:

“(Não é o ponto)

No princípio, ou talvez
Perto de quando algo começou,
Havia apenas
Três ou quatro ou cinco
Coisas.

Possivelmente duas ou três ou quatro
Destas fossem apenas palavras,
Mas palavras muito pesadas para ficarem no
Lugar.

Não sabemos
Quem disse o que
Primeiro

+>^^)!!!:(?)=///<</?

(Estaria o mundo vendo)”¹¹⁴

¹¹³ Ibid., p.10. Por Jean Fisher. Tradução minha.

¹¹⁴ DURHAM, J., *Poems That Do Not Go Together*, p.63. “(Not the Point)// In the beginning, or perhaps/ Close to when something began,/ There were probably only/ Three or four or five/ Things.// Possibly two or three or four of/ Those were only words,/ But words too heavy to remain in/ Place.// We don’t know/ Who said what/ First// +>^^)!!!:(?)=///<</?// (Is the world watching)”. Tradução minha.

Ele evita nomear o poema, não vem ao caso, como uma renúncia à autoridade exercida pelo autor no ato de nomear. Ele trata do princípio dos tempos, e este princípio não tem nome. Seu começo é indefinido, pode ter sido mesmo o começo ou perto de quando tudo começou. Não vem ao caso também. Havia poucas coisas, e palavras provavelmente começaram já com o começo de tudo. Palavras tão pesadas que não paravam quietas. Diferentemente do mito judaico-cristão, não foi Deus quem falou primeiro. Sabe-se lá quem foi. Não importa. Teria sido um palavrão, ou algo incompreensível? Apenas sons, como a sequência de grafismo sem sentido, mas com sensação? Quem teria sido testemunha? Neste princípio, quem parece a tudo ver é todo o mundo. Detalhe para a omissão da interrogação: a frase é organizada em tom de pergunta, mas Durham não pontua aqui. A interrogação tem outra função no verso acima. O autor burla as regras gramaticais e a convenção de pontuação: apenas dois pontos finais pontuam no poema, uma para situar as “coisas” e outro para “lugar”. Parece que o sinal de pontuação se liberta quando deveria pontuar “primeiro”, e surge aquela sequência de símbolos eloquentes e rebeldes. As palavras, muito pesadas pra permanecerem em seus lugares. Começa o mundo. Não importa o ponto, nem o de princípio nem o final, em falta.

Durham acredita que o sistema de pontuação pode ser melhorado. O primeiro capítulo de *A segunda teoria da partícula onda* compreende notas sobre materiais usados naquele projeto. O primeiro material: palavras em inglês. Durham conta a história do homem que as teria inventado, o Venerável Bede. Parece tão plausível quanto um conto de fadas, mas talvez seja mesmo uma personagem histórica da cidade de Sunderland, na Inglaterra, onde uma instalação sua em espaço público foi realizada. Após conhecermos um pouco da vida do Venerável Bede, Durham se dirige a’s leitor’s:

“Leitor’s podem notar que, muitas vezes, as palavras no papel contém significado insuficiente por elas próprias. Os ingleses elaboraram, no entanto, um sistema de símbolos para o inglês escrito a fim de nos ajudar a entender as frases.”¹¹⁵

Para melhorar este sistema, sugere coisas como variações de sublinhados para dar ênfases, o uso da exclamação invertida no princípio do período como um oposto de exclamação. “‘Estou indo embora também’ funciona perfeitamente

¹¹⁵ DURHAM, J., *The Second Particle Wave Theory*, p.12. Tradução minha.

bem, não é mesmo? Mostra logo de cara que deve-se esperar pouco e antecipar a calma.”¹¹⁶. E segue propondo outros usos para o ponto de interrogação e para parênteses. O artista é irreverente com a gramática, as regras e os sistemas são material de trabalho tanto quando as palavras e as pedras.

As palavras em inglês perderam bastante o protagonismo na monografia *Livro de Estrada*. Foram parar nas páginas em azul ao final da publicação, em uma tradução corrida de todo o conteúdo. É uma escolha política. O livro em torno da obra realizada no México *Natureza morta com espírito e xitle* é bilíngue: em espanhol e em nauatle, um dos idiomas nativos falados no México. Nos comentários preliminares deste livro, Durham reclama:

“Em todo o continente, colonizado há 400 anos, não há nenhum dicionário exaustivo de nenhum idioma indígena, e muito menos dicionários etimológicos. Não há nenhum dicionário bilíngue abrangente entre uma língua indígena e espanhol, português, francês ou inglês.

Vocês sabiam que em vários idiomas do México se pode assobiar conversas complexas?

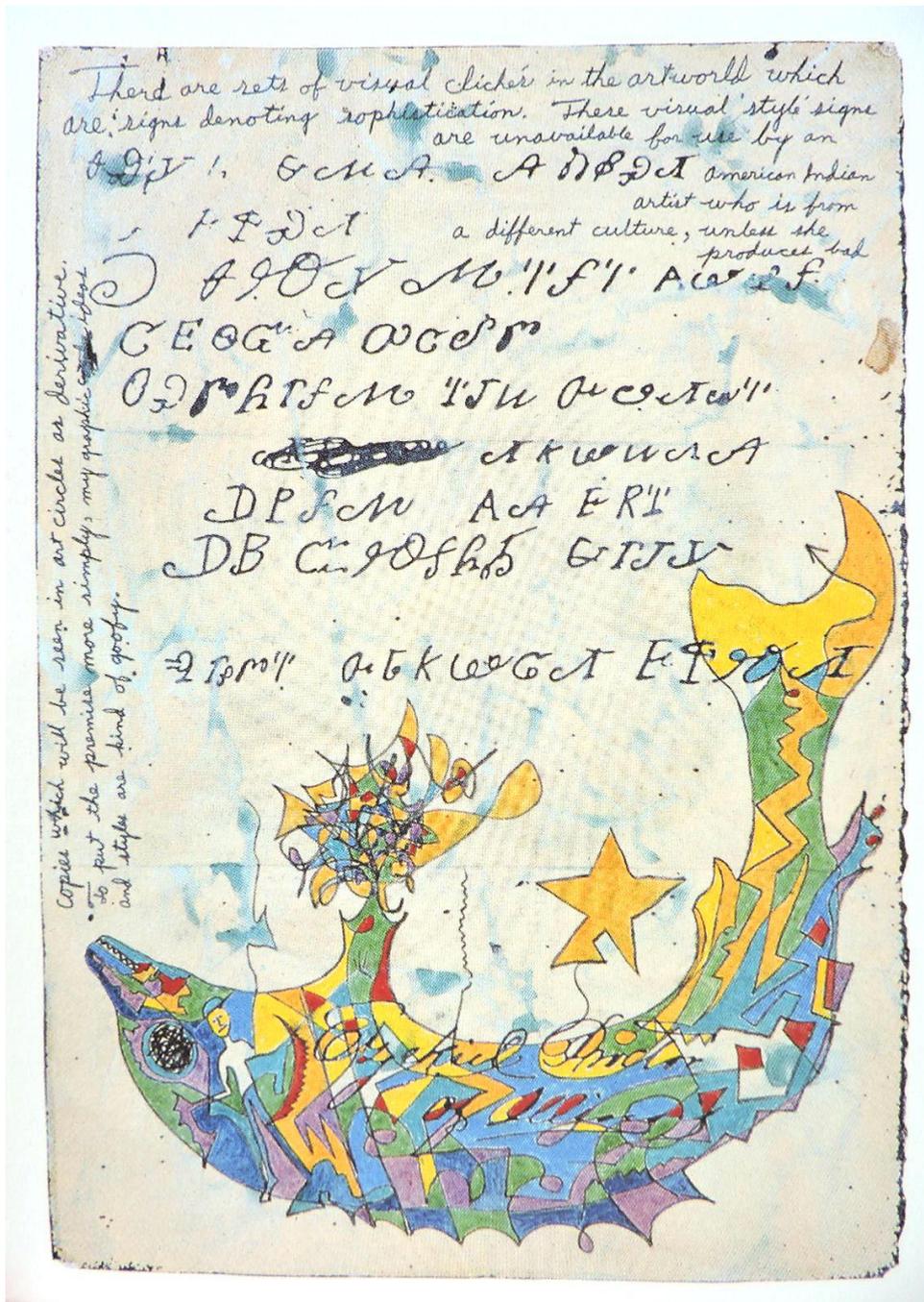
Osdá duhn, na?”¹¹⁷

Com a tradução lado a lado na diagramação, é possível observar que a esta última frase permanece a mesma em espanhol e nauatle. Talvez seja uma expressão em nauatle, mas pode também ser cherokee. Com este estranhamento, ele confirma a crítica feita acima e nossa absoluta ignorância sobre idiomas americanos nativos. “Um homem disse em Estrasburgo que ninguém tem um idioma ‘nativo’: sempre alguém nos ensina a falá-lo”.¹¹⁸

¹¹⁶ Ibid., p.12-15. Tradução minha.

¹¹⁷ DURHAM, J., *Amoxohtli / Libro de Carretera / A Road Book*, p.7. Tradução minha.

¹¹⁸ Id., *Entre el mueble y el inmueble (Entre una roca y un lugar sólido)*, p.46. Tradução minha.



Jimmie Durham, da série Zeke Proctor's Letter, 1989

Na obra de Jimmie Durham, a escrita cherokee – aquela elaborada por Sequoiah no sec. XIX – aparece algumas vezes, como nos desenhos da série *Zeke Proctor's Letter* (Carta de Zeke Proctor) ou nas gravuras da instalação mencionada anteriormente *Pocahontas e o pequeno carpinteiro em Londres*¹¹⁹. A escrita cherokee se faz evidente por ter caracteres bem distintos.

Há um ensaio no qual o artista nos deixa em dúvida: “Gado usdi hia?” (1993). Nele, o texto começa com um poema em uma língua estranha, mas com caracteres usuais. É possível ler em voz alta, tentar perceber a sonoridade do idioma. Após o poema, surge uma pergunta com as palavras todas iniciadas em caixa alta – o que em inglês é uma convenção para designar títulos. Recomeça assim o ensaio, agora em inglês:

“Que tipo de coisa é isto?”

Eu comecei a escrever este texto em coreano.

‘Gado usdi hia’ significa ‘que tipo de coisa é isto?’ Só que não há uma palavra nesta frase que signifique ‘coisa’, ou ‘objeto’. Não há o pronome ‘isto’¹²⁰.

Como seria um idioma assim? Ele segue falando sobre incríveis características do idioma coreano: que a melhor tradução para “planeta Terra” seria “processo contínuo”; que a maioria dos substantivos não são de fato substantivos – “os substantivos são completamente integrados aos verbos”¹²¹; que o nome dos “objetos” mudam de acordo com a função – “Uma palavra completamente diferente é usada para um coração removido do corpo; tal coração não é mais o mesmo ‘objeto’ porque sua função mudou.”¹²²; que não há pronomes possessivos simplesmente por que a ideia de possuir algo não é pertinente. Este ensaio me faz lembrar daquele idioma perfeito, quase sem objeto, imaginado pelo poeta brasileiro Paulo Leminski¹²³. Mas o idioma neste ensaio não parece ser coreano. Durham costuma usar confusão e incoerência como elementos em sua

¹¹⁹ Cf. p.37.

¹²⁰ MULVEY, L.; SNAUWAERT, D.; DURANT, M. A. *Jimmie Durham.*, p.128. Tradução minha.

¹²¹ Ibid.

¹²² Ibid.

¹²³ GÓES, F.; MARINS, A., *Paulo Leminski*, p. 112. Poesia intitulada “O Par que me parece”: “Pesa dentro de mim/ o idioma que não fiz/ aquela língua sem fim/ feita de aís e de aquis./ Era uma língua bonita,/ música, mais que palavra,/alguma coisa de hitita,/ praia de mar de Java./ Um idioma perfeito,/ quase não tinha objeto./ Pronomes do caso reto./ nunca acabavam sujeitos./ Tudo era seu múltiplo,/ verbo, triplo, prolixo./ Gritos eram os únicos./ O resto , ia pro lixo./ Dois leos em cada pardo,/ dois saltos em cada pulo,/ eu que só via metade,/ silêncio, está tudo duplo.”

obra, semelhante troca de nacionalidades aparece também outro ensaio¹²⁴. Desconfio que seja cherokee, pois as características descritas desta língua remetem a um idioma ameríndio. O texto “An American Indian Model of the Universe” (Um modelo de universo do índio estadunidense) (sem data) sobre a cosmovisão do povo hopi¹²⁵ do linguista estadunidense Benjamin Lee Whorf indica semelhanças entre os dois idiomas, o hopi e este suposto “coreano”. Hopi é uma língua bem diferente de qualquer língua de origem europeia. Em hopi, por exemplo, não há termos como “ir” e “vir”, conceitos nossos puramente cinéticos, pois a concepção de universo del’s não separa espaço de tempo. Sendo assim, termos exclusivos para movimentos espaciais não existem. Em vez de “ir” e “vir”, falam algo que poderia ser traduzido como “acontece para cá” ou “acontece a partir daqui”, “se referindo apenas à manifestação final, à própria chegada a determinado ponto e não a qualquer movimento anterior a ela”.¹²⁶ E assim como no “coreano” de Durham, objetos não são centrais no idioma hopi: “A maioria das palavras metafísicas em hopi são verbos e não substantivos como em línguas europeias.”¹²⁷

O universo hopi está em constante movimento, como o processo contínuo mencionado pelo artista. A ênfase no movimento aparece na língua: “Hopi, com sua preferência por verbos em comparação com o nosso gosto por substantivos, perpetuamente transforma proposições sobre coisas em proposições sobre eventos.”¹²⁸ E por qual motivo Durham chamaria um idioma ameríndio, provavelmente o cherokee, de coreano? Minha hipótese é que, como o coreano está bem distante da dinâmica europeia-americana, ele poderia assim falar da ideia

¹²⁴ DURHAM, J., *Various Items and Complaints*, p.114. “Diana Trilling disse certa vez que somente ‘s ingles’s realmente desenvolveram o romance literário. Ela defendeu esta ideia tão bem, depois de considerar a fraqueza de romances franceses, alemães, espanhóis e italianos, que eu concordei totalmente com ela. Só que substituí ‘russ’s’ por ‘ingles’s’.” Trecho do ensaio “Um amigo me disse que arte é uma invenção europeia”. Tradução minha.

¹²⁵ WHORF, B. L., *ETC.*, p.28. “Na visão Hopi, o tempo desaparece e o espaço é alterado de forma que não é mais o espaço sem tempo, homogêneo e instantâneo, de nossa suposta intuição ou da mecânica newtoniana clássica. Ao mesmo tempo, novos conceitos e abstrações vêm à tona para dar conta de descrever o universo sem referencia àquele tempo ou espaço – abstrações para as quais faltam termos adequados em nossa linguagem. (...) Estas abstrações são definitivamente dadas na língua Hopi seja explicitamente em palavras – em termos psicológicos ou metafísicos – ou, até mais, são implícitas na própria estrutura gramatical daquela língua, assim como podem ser observadas na cultura e no comportamento Hopi”. Texto publicado postumamente em 1950. Tradução minha.

¹²⁶ *Ibid.* p. 29.

¹²⁷ *Ibid.* p. 30.

¹²⁸ *Ibid.* p. 32.

real de uma cosmovisão viva onde não há objeto nem propriedade, sem a influência de tensões e preconceitos coloniais.

A linguagem pode revelar e encobrir significados e também mundos de visão. Durham trabalha a forma da linguagem com complexidade, em diferentes idiomas. Sempre lembrando que as palavras não são essencialmente confiáveis nem sagradas, ele nos mostra como podemos jogar com elas, esgarça-las e esmiuçá-las. Se não agirmos conscientemente com as palavras, nos tornamos subservientes ao Estado e ao uso sórdido que o mesmo faz delas, nos forçando a crer e a confessar. Como já dito mais acima, o artista também nos lembra do papel da linguagem no processo colonial, tanto na imposição forçada dos idiomas conquistadores como no apagamento dos idiomas autóctones.

Jimmie Durham convoca a tod's para uma ação poética, contra a arquitetura e sua conseqüente história linear devastadora. Ele fala idiomas do oeste europeu sem deixar seu pensamento ameríndio ser aniquilado. Pelo contrário, o artista critica aspectos do pensamento ocidental moderno nas próprias línguas colonizadoras. Ele se mantém nesse conflito e, com poesia, realiza e compartilha sua batalha. Daí a responsabilidade em sermos poetas. Desafiar a linguagem é assim um gesto poético e também político, que cabe a tod's nós “que usamos palavras de alguma forma”¹²⁹.

¹²⁹ Cf. nota 102.

2.6 Arte

Artistas escrevem todo tipo de texto. E não é de hoje, há registros de textos de artistas desde os primórdios da história da arte: dos primeiros tratados teóricos até recentes formatos para mídias atuais. Geralmente em primeira pessoa, os escritos de artista podem ser notas sobre seus trabalhos, como as de Da Vinci, manifestos, correspondências, ensaios, ficções. Podem também serem apresentados enquanto obra, como na arte conceitual¹³⁰. A escrita de Durham – seus ensaios, poemas e as inserções textuais em suas pinturas, esculturas e desenhos – é uma das muitas camadas de sua prática artística, completamente imbricada em seus outros modos de agir. Com sua escrita, Durham trabalha conceitos essenciais para a fruição de sua obra. Uma vez que o artista opera signos e sentidos alheios ao pensamento ocidental moderno, sua escrita garante parâmetros e oferece uma entrada a seu processo criativo, seu modo de pensar. Com linguagem, ele trata dos problemas da nossa crença na própria linguagem.

Durham sempre gostou de coletar objetos. Ele diz que uma de suas lembranças mais antigas de menino é a de ter calças com bolsos sempre lotados: “Tinha dinheiro, cujo valor eu sabia, mas tinha muito mais pedras, gravetos, facas e objetos não-identificáveis do que moedas”¹³¹. Coletar é completamente diferente do gesto obsessivo e possessivo de colecionar. Durham mantém por toda a vida o hábito de coletar coisas para mais tarde recombina-las em obras. “Ao invés de colecionar, eu reúno coisas e as coloco no meu estúdio. Então posso usá-las em trabalhos, assim como eu posso usar palavras para fazer frases.”¹³²

Ele diferencia coletar de colecionar, pois a segunda é uma ação obsessiva e possessiva, geralmente acompanhada pelos atos de categorizar e hierarquizar. O conjunto de coisas por ele reunido será reconfigurado e continuará em fluxo. “Seus objetos – alguns encontrados, alguns fabricados – não tem nem valor intrínseco nem hierárquico”¹³³. O material por ele utilizado não perde sua natureza enquanto objeto, as combinações mantêm a ideia por trás de cada peça como uma

¹³⁰ FERREIRA, G.; COTRIM, C., *Escritos de artistas*, p.9-33.

¹³¹ DURHAM, J. *Gagarin*, p.12-19. Tradução minha.

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Id.*, *Various Items and Complaints*, p.9. Do artigo de Jean Fisher. Tradução minha.

parte essencial de sua função na obra¹³⁴. A estrutura e as resoluções de montagem estão sempre aparentes, sem disfarces ou truques de vista.

“(...) suas peças revelam as dimensões múltiplas dos ‘materiais’: se, por um lado, são compostas por materiais que em si mesmos ‘não mentem’ e que são tomados como ‘evidências’, por outro, são construídas como ‘ficções ficcionalizadas’. Suas obras de arte funcionam, assim, no relacionamento mútuo entre essas duas dimensões, produzindo reverberações entre as várias compreensões (além disso, essas obras são inerentemente performativas).”¹³⁵

Durham começou a fazer arte em 1963, no Texas. Ele já escrevia poesia nesta época, a escrita sempre fez parte de sua prática¹³⁶. As artes visuais eram, a seu ver, uma possibilidade de fazer algum dinheiro – “decerto não muito dinheiro, não tanto quanto faria se dirigisse um caminhão ou fosse marceneiro”¹³⁷ – e também de ter mais liberdade. Foi estudar arte em Genebra em 1968, na École de Beaux-Arts, e ao voltar aos EUA em 1973, ingressou no American Indian Movement. Ao contrário do que se imagina, ele já era artista quando se tornou ativista. Seu trabalho de arte sempre foi político. Em entrevista, Jimmie Durham comenta:

“No meu caso, o que se assumia era que eu havia começado como um ativista político e depois escolhi fazer arte quando a luta falhou. Em Nova York, e certamente na Europa, as pessoas ficam surpresas de eu ser um artista sério, de minha arte não se deter nos limites das lutas identitárias.”¹³⁸

Mais tarde, Durham deixou o ativismo em organizações políticas, tendo descrito, no entanto, suas palavras e esculturas como uma forma de ativismo¹³⁹. No início de carreira, nos anos 80, seu trabalho abordava diretamente os estereótipos da grande narrativa estadunidense, em confronto com a cultura e a história dominante, porém sem assumir um discurso de negação¹⁴⁰. Durham

¹³⁴ MULVEY, L.; SNAUWAERT, D.; DURANT, M. A. *Jimmie Durham.*, p.39. Do artigo de Laura Mulvey. Tradução minha.

¹³⁵ MOIROUX, S. *Revista de Antropologia*, p.570.

¹³⁶ DURHAM, J., *Poems That Do Not Go Together*, p.19. “Left for Dead” (Deixado para morrer), de 1966, é o poema com a data mais antiga na coletânea.

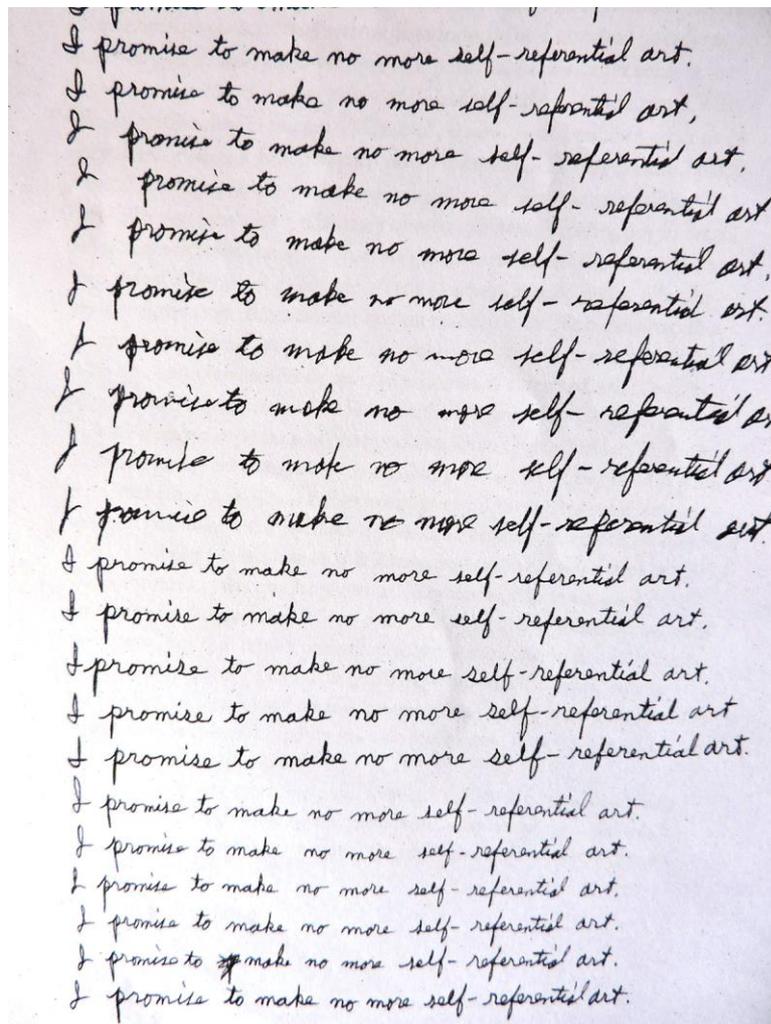
¹³⁷ MULVEY, L.; SNAUWAERT, D.; DURANT, M. A., op. cit., pg. 8. Tradução minha.

¹³⁸ Ibid. Em entrevista com Dirk Snawaert. Tradução minha.

¹³⁹ DURHAM, J. *Various Items and Complaints*, p.5. Tradução minha.

¹⁴⁰ MULVEY, L.; SNAUWAERT, D.; DURANT, M. A., *Jimmie Durham.*, p.38. De Laura Mulvey: “Mas o conceito de negatividade, com sua dependência de uma oposição binária, não é uma origem importante ou uma motivação no pensamento de Durham. Negação depende de oposição e polarização e portanto sugere um terreno conceitual no qual ideias se materializam em

chama seu trabalho desse período de “neo-primitivista neo-conceitual”¹⁴¹. Neste período, ele percebe estar no meio do discurso de arte daquele tempo, e participar desta conversa é algo completamente inseparável de política: “Eu posso fazer parte do discurso discordando completamente dele, mas eu posso fazer isso de maneira inteligente ao invés de fazer uma interrupção”¹⁴². Com referências à obras de outros artistas, por exemplo, como faz em uma das muitas interrupções de *Entre o móvel e o imóvel*.



Jimmie Durham, trecho da monografia
Between the Furniture and the Building (Between a Rock and a Hard Place), 1998

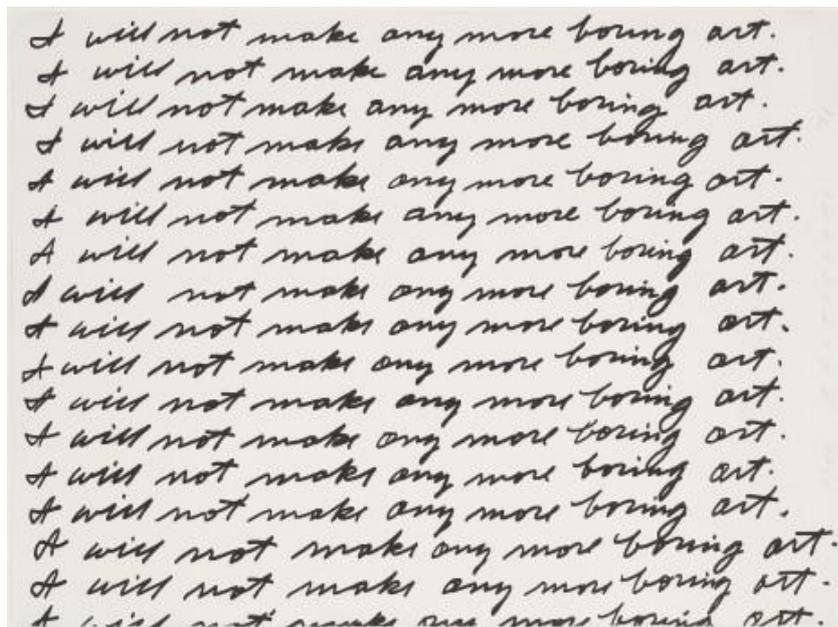
relações espaciais, fora da mobilidade da contradição. No trabalho de Durham, as ideias aspiram continuamente por movimento, em um deslocamento para além do meramente visível, de modo que significados podem pular através de objetos com a agilidade de um jogo de palavras, e sobretudo, com ironia.” Tradução minha.

¹⁴¹ MOIROUX, S., *Interethnic@ - Revista de Estudos de Relações Interétnicas*, p.15. Sua prática compreendia dois aspectos simultâneos: o “neo-primitivo” por ironicamente tratar dos estereótipos sobre indígenas e o “neo-conceitual” por se apresentar como um artista contemporâneo.

¹⁴² MULVEY, L.; SNAUWAERT, D.; DURANT, M. A., op. cit., p.14. Tradução minha.

Ele cobre à mão com letra cursiva três páginas da monografia com uma frase sobre não fazer determinado tipo de arte, repetidamente, como modo de punição¹⁴³. Este recurso foi anteriormente utilizado em uma célebre instalação do artista John Baldessari, em 1971. Durham faz uma pequena alteração na frase, relacionando ironicamente sua suposta arte auto-referencial à uma arte considerada sem-graça pela arte minimalista e conceitual. Sua intenção, em geral, é fazer parte do sistema com sua própria voz e manter o discurso em fluxo, transformando-o:

“Arte é um fenômeno europeu, tem uma história europeia. A Europa é um projeto humano, não é um projeto europeu, todos nós contribuimos. Mas por causa de certas estruturas de poder todos dizem que é um projeto europeu. Então, digo eu, existe essa maravilhosa história da arte na Europa; é tão boa que eu quero fazer parte dela. Eu quero entrar naquele discurso; eu não quero interrompê-lo ou pará-lo. Mas quero entrar do jeito que eu sou, quero ser tão grande como eu sou, que era a intenção original”.¹⁴⁴



John Baldessari, *I Will Not Make Any More Boring Art*, 1971

¹⁴³ DURHAM, J., *Entre el mueble y el inmueble (Entre una roca y un lugar sólido)*, p.17-19.

¹⁴⁴ MULVEY, L.; SNAUWAERT, D.; DURANT, M. A., op. cit., p.29. Tradução minha.

Durham confronta a crença de que a arte seja uma invenção europeia – como disse aquele ‘amig’¹⁴⁵, e põe em cheque os conceitos de “arte” e “Europa”. Ao se mudar de vez para a Eurásia em 1994, ele passa a trabalhar materiais e contextos dos locais por onde passa, em permanente confronto com o monumento, contra a arquitetura, contra a crença e contra a narrativa dominante:

“A mimesis que o artista performava no seu período ‘americano’ pode ser vista como uma mimesis do ponto de vista do público (envolvendo estereótipos) sobre os indígenas e seus trabalhos, de modo a solapá-lo usando ironia. No período ‘eurasiático’, a mimesis (icônica) é também do público, mas considerando as imagens que o público tem de si mesmo. O artista solapa essas imagens com uma prática que não é desse público, mas sua própria (cherokee): usando em todo o processo materiais, imagens e conceitos (‘provas’) que são comuns ao seu público, porém conectados através de uma ‘abordagem cherokee’.”¹⁴⁶

Esta abordagem extra-ocidental produz um espelho crítico ao público da Eurásia. Durham é este artista de fora, não apenas de outro continente, mas de outra cosmovisão, cuja linguagem visual e textual atinge as convenções hegemônicas. Em arte, uma das convenções é de que a arte e a arquitetura fazem parte de uma mesma família. Durham comentou ter ficado impressionado com o fato das pessoas ainda acreditarem que elas sejam organicamente ligadas, como ocorria no século XIX¹⁴⁷. Ele defende que a relação entre arte e arquitetura é uma relação política e histórica, e é lá onde surge o monumento. Durham é contra o monumento, e por consequência, contra a arte monumental. E para ele, até mesmo os artistas conceituais e minimalistas produziram muitos monumentos dos quais não podemos nos livrar¹⁴⁸. E o cinema é o maior monumento hoje, aquele que nos ensina como existir. “Os filmes são a maior parte deste monumento chamado de cidade, ou de catedral”¹⁴⁹. Ele critica uma concepção generalizada de que

¹⁴⁵ Cf. nota 33.

¹⁴⁶ MOIROUX, S., *Interethnic@ - Revista de Estudos de Relações Interétnicas*, p.22. Tradução minha.

¹⁴⁷ MULVEY, L.; SNAUWAERT, D.; DURANT, M. A., *Jimmie Durham.*, p.24.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.25. Durham continua: “Eu gostaria de fazer arte com cada objeto individual de arte que exista, assim não haveria um momento no qual você tivesse que decidir se guarda algo ou se joga fora. E, me parece que se pode fazer esse tipo de coisa não-ditatorial ao fazer coisas que não tem nada a ver com trabalho manual, apenas ligadas intelectualmente ao nosso mundo físico normal.” Tradução minha.

¹⁴⁹ DURHAM, J., *The Usual Song & Dance Routine with a Few Minor Interruptions*, p.15. Tradução minha.

supostamente as artes visuais devam servir a arquitetura como uma ferramenta para o que ele chama de projeto “catedral”, que é um projeto da Europa¹⁵⁰.

“Quando a Europa inventou a arte ela percebeu que inventou um monstro. Para manter esse monstro pacificado, a Europa pediu que ele contasse histórias – para que se desinventasse e se tornasse texto. Dizer que uma imagem vale mil palavras é dizer que uma imagem é como mil palavras. (E na Inglaterra as pessoas ainda vão na Tate pra ver ‘imagens’¹⁵¹). Tenho certeza que arte não deve ser metáfora visual para texto, e eu sinto que nós damos mais importância pro texto do que ele realmente tem no dia-a-dia.”¹⁵²

Durham está em dois lugares ao mesmo tempo. Está no discurso europeu sem ter que se converter, deixar de ser o que é. Ele não nega esse discurso, a história da arte, ele faz uma infiltração, uma operação de confronto sem negação. É diferente do entre-lugar onde estariam artistas latino-american’s, de acordo com Silviano Santiago¹⁵³, pois ‘s artistas a quem Santiago se refere vivem a cultura ocidental em um país dominado pela metrópole. São artistas que vivem sua própria cultura contra o atraso, tendo perdido sua relação com a origem, algo caro na lógica ocidental. A nós, artistas das colônias, cabe reescrever o já escrito, procurar transgredir quiçá antropofagicamente o código recebido¹⁵⁴. Já o caso de Jimmie Durham é diferente, pois ele vive a cultura ocidental, mas vive também a cultura extra-ocidental. Ele infiltra o pensamento ameríndio nas linguagens europeias, desafiando-as. Ele vê na arte europeia muitas fraquezas.

¹⁵⁰ Ibid., p.11.

¹⁵¹ No original, “*pictures*”.

¹⁵² DURHAM, J., *Various Items and Complaints*, p.114. Do ensaio “A Friend of Mine Said That Art is a European Invention”. Tradução minha. Grifos do autor.

¹⁵³ SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos*, p.9-26.

¹⁵⁴ ROLNIK, S. *Tunga: 1977-1997*, p.125. “A antropofagia ganha no Brasil um sentido que extrapola a literalidade do ato de devoração, praticado pelos índios. O assim chamado Movimento Antropofágico extrai e reafirma a ética deste ritual – devorar os seus outros, mas apenas os bravos, pois que espíritos fracos poderiam ser veneno para seus corpos –, fazendo-a migrar para o terreno da cultura. Levado para este terreno, o princípio da antropofagia consiste em banquetear-se com universos de referência das culturas ‘colonizadoras’ (e não só delas), devorá-los na íntegra ou somente certos pedaços, mais saborosos, e misturá-los à vontade num mesmo caldeirão, sem qualquer pudor ou hierarquia a priori ou adesão mistificadora.”

“Um dos problemas das artes visuais, especialmente na Europa, talvez seja uma ideia europeia, é que arte tem que ser uma metáfora para algum conceito em linguagem. O de que arte pode e deve ser traduzida em linguagem, que o significado da arte tem que ser em linguagem. A gente não pensa assim em relação à música, geralmente. Hoje em dia nós não ouvimos muita música. Nós colocamos palavras nas músicas assim sabemos o que as músicas significam.”¹⁵⁵

Arte não tem que ter significado em linguagem, nem ilustrar histórias ou ser representacional. Em uma palestra, pediram que o artista explicasse melhor algo dito em outra ocasião quando ele teria afirmado que seria mais difícil para os ocidentais imaginarem arte. Durham então problematiza o desejo das pessoas por significado, por um certo entendimento em palavras das obras de arte.

“A gente costumava pensar que arte era escultura e pintura representativa. E a gente achava que ela servia à arquitetura. Não quer dizer que a gente tenha que redefinir, pelo contrário, a gente tem é que parar de definir!”¹⁵⁶



Jimmie Durham, *Still life with stone and car*, 2004

¹⁵⁵ DURHAM, J., *The Usual Song & Dance Routine with a Few Minor Interruptions*, p.11. Tradução minha.

¹⁵⁶ Ibid. p.18.

Esta é uma resposta dada a estudantes presentes na palestra, mas é também um recado para a crítica e sua tendência ocidentalizada de definir, compartimentar e categorizar. Há críticos também no público em geral. Há quem diga que qualquer pessoa pode pintar um rosto em uma pedra e chamar isso de arte, ou até que sua obra *Still life with stone and car* (Natureza morta com pedra e carro) (2004), exposta na Bienal de Sidney, foi um baita desperdício de uma boa pedra.¹⁵⁷

Durham propõe um trato: “e se a gente não chamar de arte?” Já que seu público, especialmente na Inglaterra e nos EUA, se incomoda com que certas coisas sejam chamadas de arte, ele propõe então que o termo “arte” seja aplicado apenas para “pintura e escultura que sejam bem-executadas e representativas” e que todas as outras coisas podem ser chamadas de “epirogenia”: “Eu tenho praticado epirogenia por 40 anos...”¹⁵⁸ Nem as categorias ou o próprio termo “arte” importam. Durham leva a desconexão da arte com a linguagem desde seu significado até ao próprio nome da arte. E que impactante imagem a do artista com forças tectônicas produzindo reconfigurações continentais. Para ele, fazer arte tem a ver com fazer ciência.

“Penso que não existe uma divisão entre arte e ciência. A ciência e a arte são a mesma coisa. Existem diferenças, do mesmo modo que há tipos diferentes de arte e de ciência. O problema de por que pensamos que haja uma diferença é muito interessante. Tem que ver com o que acreditamos que seja a ciência e o que acreditamos que seja arte. Pensamos com frequência que a ciência é tecnologia e matemáticas. Mas como bem sabe um ornitólogo, pode-se fazer ciência sem nenhum recurso tecnológico. Pode-se fazer ciência sem matemáticas. Pensamos que a ciência é útil e que a arte não é. Também acreditamos que a arte não só é inútil como está conectada com a habilidade manual, com a pintura e a escultura. Acreditamos que a pintura e a escultura são a base das artes visuais. Nada disto é certo e isso é tudo que quero dizer.”¹⁵⁹

Jimmie Durham gosta do método científico, e por vezes acusa a própria ciência de não ser científica ao operar na base da crença¹⁶⁰. Esta ausência de

¹⁵⁷ DURHAM, J., *The Second Particle Wave Theory*, p.55.

¹⁵⁸ Ibid. Do dicionário Houaiss: “epirogenia” é um termo de geologia para um “processo diastrófico de grande amplitude, caracterizado por movimentos lentos de subida ou descida de grandes áreas da crosta terrestre, levando à produção de continente.”

¹⁵⁹ Id., *Entre el mueble y el inmueble (Entre una roca y un lugar sólido)*, p.34-35. Tradução minha.

¹⁶⁰ MULVEY, L.; SNAUWAERT, D.; DURANT, M. A. *Jimmie Durham.*, pg. 25. Em entrevista a Dirk Snawaert, Durham afirma: “Na verdade, eu amo a ciência e o Método Científico, com letras maiúsculas. Mas eu não acho que ela seja europeia e eu não acho que ela seja praticada no mundo científico. Eu tenho muita crítica à ciência porque ela opera com crença, ela não questiona suas

distinção entre arte e ciência é própria do pensamento indígena ou da epistemologia xamânica, como aponta Eduardo Viveiros de Castro:

“No caso do Ocidente, é como se o pensamento selvagem tivesse sido oficialmente confinado à prisão de luxo que é o mundo da arte; fora dali ele seria clandestino ou ‘alternativo’. Para nós, a arte é um contexto de fantasia, nos múltiplos (inclusive pejorativos) sentidos que poderia ter a expressão: o artista, o inconsciente, o sonho, as emoções, a estética. ...A arte é uma ‘experiência’ apenas no sentido metafórico. Ela pode até ser emocionalmente superior, mas não é epistemologicamente superior a nada, sequer ao ‘senso prático’ cotidiano. Epistemologicamente superior é o conhecimento científico: é ele quem manda. A arte não é ciência e estamos conversados. É justamente essa distinção que parece não fazer nenhum sentido no que eu estou chamando de epistemologia xamânica, que é uma epistemologia estética. Ou estético-política, na medida em que ela procede por atribuição de subjetividade ou ‘agência’ às chamadas coisas. Uma escultura talvez seja a metáfora material mais evidente desse processo de subjetivação do objeto.”¹⁶¹

Durham não quer que a arte seja separada de outras partes da vida assim como ele não quer que a ciência seja separada de outras partes da vida¹⁶². O artista explica que o fazer d’s escultor’s é alterar objetos. Ele coleta e estuda seus materiais, e os transforma a ponto de desenvolver algo totalmente novo. Mas é um novo que mantém as histórias intrínsecas de cada material ainda latentes e tangíveis. Ele apresenta uma nova configuração, mas de caráter temporário, com potência transitiva, não-monumental. Faz o mesmo com o material palavra, alterando grafias e sentidos sem cristalizar novos dogmas. Como artista, ele procede como um investigador de materiais, que participa socialmente das discussões de seu tempo e que procura engajar o espectador em “confusão” e reflexão¹⁶³.

“Bem, podia ser arte, não é? Ou poesia.
Antes de entrarmos nessa enrascada, arte
Acontecia provavelmente quase todo dia,
E a poesia escapulia das — — —
Das palavras inglesas, *peut-être*.”¹⁶⁴

crenças básicas. Mas ciência enquanto um conceito analítico de questionamento e experimentação, de dizer ‘vamos ver como isto funciona e o que acontece aqui’, isto é genial, é isto que seres humanos fazem”. Tradução minha.

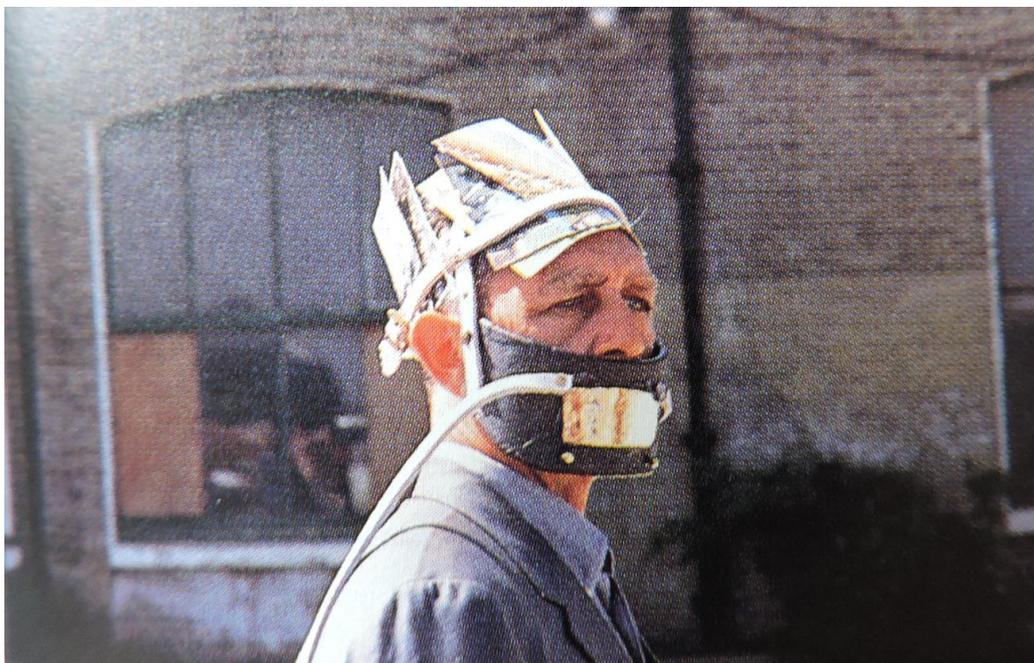
¹⁶¹ SZTUTMAN, R. (Org.), *Encontros: Eduardo Viveiros de Castro*, p.42-43.

¹⁶² MULVEY, L.; SNAUWAERT, D.; DURANT, M. A., *Jimmie Durham.*, p.25.

¹⁶³ MOIROUX, S., *Revista de Antropologia*, p.570.

¹⁶⁴ DURHAM, J., *Poems That Do Not Go Together*, p.27. “Well it could be art, couldn’t it? Or poetry./ Before we got into this predicament art/ Happened almost everyday probably./ And poetry tumbled lightly off - - / Off English words, *peut-être*.” Trecho de “The Voyage, Or, Poetry Has

A postura de confronto com ironia adotada por Durham em relação à cultura europeia é bastante distinta do modo com que a cultura brasileira se relaciona com a “metrópole”. Apesar de haver certa concordância no que diz respeito à recusa de uma ideia de identidade nacional enrijecida¹⁶⁵, Durham não antropofagiza a cultura europeia, como se propõe uma das leituras correntes sobre a cultura brasileira, já que só se come o inimigo cujas virtudes se deseja absorver. Ao contrário, ele vê na arte europeia muitos problemas. A história da arte e o sistema de arte são construções ocidentais, são um discurso do qual ele passou a fazer parte, combatendo-o, sem deixar de ser o que é. A Durham a arte interessa enquanto campo para discussão e reflexão dos valores da sociedade, é um campo para uma outra forma de ativismo. Assim como a língua pode ser um campo de batalha.



Jimmie Durham, durante performance, Edge'92, com Maria Thereza Alves e Alan Michelson, 1992

Probably Lost its Past Power”(A Viagem, ou, Poesia provavelmente perdeu seu antigo poder). Tradução minha.

¹⁶⁵ ROLNIK, S. *Tunga: 1977-1997*, p.126-127. “Assumir e reafirmar a ética antropofágica como legado da tradição brasileira é descartar qualquer ideia de identidade nacional. À primeira vista, isto pode parecer paradoxal, mas não o é se entendermos que, pensando nestes termos, o que rege a formação das obras de cultura e de existência no país é exatamente a mistura. Não uma mistura que faria nascer novas identidades, agora mestiças, mas uma incansável e variada mistura, que implica sempre um devir-outro. Assim, regidos por aquilo que tenho chamado de ‘princípio antropofágico de individuação’, os brasileiros tenderiam a não caracterizar-se por qualquer espécie de representação substancializada de si, para serem, ao contrario, aquilo que constantemente os separa de si mesmos, seja qual for o contorno da auto-imagem em funcionamento e por mais sedutora que ela se apresente.”