

O beijo de Judas de Cinthia Marcelle – algumas considerações sobre a montagem de “The family in disorder: truth or dare”, exposição da artista no Modern Art Oxford.

Cinthia Marcelle`s kiss of Judas – a few notes on “The family in disorder: truth or dare”, Marcelle`s solo show at Modern Art Oxford.

Artigo inédito

palavras-chave:

Cinthia Marcelle; arte contemporânea brasileira; processo; “The family in disorder: truth or dare”

Em março de 2018, Cinthia Marcelle abriu, no Modern Art Oxford, a primeira exposição individual desde sua participação e premiação na Bienal de Veneza, em 2017. Para a montagem da exposição, o museu, a pedido da artista, convocou um grupo de seis montadores que, também sendo artistas, deveriam, depois de montar o trabalho sob a supervisão da artista, ocupá-lo, interferindo em sua forma. O presente artigo lê a exposição e seu processo de montagem como uma retrospectiva da artista e um desafio que Marcelle lança a seu próprio sistema.

keywords:

Cinthia Marcelle; Brazilian Contemporary art; process; “The family in disorder: truth or dare”

In march 2018, the Brazilian artist Cinthia Marcelle opened at the Modern Art Oxford her first solo exhibition after her participation at the Venice Biennial. For the MAO show, Marcelle and the museum invited six local artists and technicians to occupy, interfere, destabilize, or destroy the installation they had previously built together under the supervision of the artist. In this essay, I offer a reading of the show and its process as a retrospective and a challenge Marcelle had issued on herself and her system.

* Universidade de São Paulo [USP].

Patrícia Mourão

O beijo de Judas de Cinthia Marcelle – algumas considerações sobre a montagem de “The family in disorder: truth or dare”, exposição da artista no Modern Art Oxford.

“A energia maior do trabalho vem de não estar pronto, no sentido de querer estar pronto mas não conseguir, de passar perto disso mas nunca concluir”¹. Assim começa o diário que Nuno Ramos manteve durante a montagem de uma exposição em Belo Horizonte e publicado, em 2016, na revista *Piauí* com o título “Fooquedeu”. No texto, ele descreve aquilo que experimenta durante a montagem de suas exposições como uma “paixão pelo possível”, “um furor vivo e vertiginoso” pelo que ainda não é e que, de modo tão clemente quanto cruel, pode ser tudo: a montagem pode transcender melhor que o esperado, mas também pode acontecer de o trabalho “não funcionar, ou pior que tudo, ficar horrível”. “Sinto carinho e certo desapego pelo que já fiz”, o artista escreve, “enquanto está sendo feito, no entanto, parece um bicho traidor e amoroso, me sacudindo na insônia, abrindo a perna e me apunhalando, prometendo e condenando, piscando e soltando a peçonha”².

Não se pode dizer que exista muito em comum entre o expressionismo barroco, magmático e expansivo de Nuno Ramos e a concisão, o rigor e a clareza formal do trabalho de Cinthia Marcelle. No entanto, é em Nuno Ramos e especialmente neste texto nascido de um diário que penso com frequência nos cinco dias que passo em Oxford acompanhando a montagem de “The family in disorder: truth or dare”, exposição individual de Cinthia Marcelle no Modern Art Oxford (MAO).

Não é uma montagem qualquer, daí minha chegada antes da abertura: o museu, a pedido de Cinthia Marcelle, convocou seis montadores de exposição que, também sendo artistas, deveriam, depois de montar o trabalho sob a supervisão da artista, ocupá-lo, interferindo na sua forma tal como quisessem. Basicamente, a artista havia convocado um levante do possível contra si própria, um levante sobre o qual não teria nenhum controle, do qual não poderia participar e cujo resultado só poderia observar no final: sua entrada na galeria durante o trabalho dos montadores-artistas estava, em comum acordo, proibida.

“The family in disorder: truth or dare” é a primeira grande exposição de Cinthia Marcelle depois de sua participação na 57^a Bienal de Veneza, de onde saiu com a Menção Honrosa do júri por seu trabalho “Chão de caça”, comissionado para o pavilhão brasileiro. A artista visita Oxford pela primeira vez no verão de 2017, quando a

1. RAMOS, Nuno. Fooquedeu: fragmentos sobre a exposição “O direito à preguiça”, o lugar do artista e a crise do país.

Revista Piauí, n. 118, jul. 2016. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/fooquedeu/>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

2. *Ibidem*.

Bienal ainda está aberta, e o trabalho que propõe ao MAO responde, parece-me, a sua situação naquele momento: não só ela acabara de realizar o que talvez tenha sido seu trabalho mais complexo e ambicioso – “Chão de caça” reúne vídeo, escultura, pintura em uma estrutura que explora, na micro e macro escala, todas as dimensões e aspectos do pavilhão brasileiro no Giardini –, como havia ainda todo o ônus e o peso da participação e premiação em um dos maiores e mais renomados eventos de arte do mundo. Se participação e premiação na Bienal de Veneza coroam e dão testemunho da solidez da trajetória de Marcelle, o aumento da visibilidade, em um contexto artístico cada vez mais espetacularizado, é proporcional ao aumento das autocobranças e responsabilidades. De um ponto de vista prático e imediato, “Chão de caça” marca e assinala o merecido reconhecimento internacional da artista, de outro, ele aponta para o início de um processo de revisão e análise de sua própria trajetória, que seria levado a cabo na exposição do MAO.

É ainda em Nuno Ramos e em seu diário de montagem, “Foo-queudeu”, que penso. O artista escreve:

A única coisa que a obra verdadeira entrega exclusivamente ao artista não é o seu sentido, mas o aroma de sua sucessora – a próxima obra, que necessariamente a falseará e relativizará. Essa traição é a sina biográfica de todo artista, seu beijo de Judas – não se deter naquilo que produziu.³

3. Ibidem.

“The family in disorder: truth or dare” é o beijo de Judas de Cinthia Marcelle em Cinthia Marcelle; de um lado, ele a revela e denuncia, de outro, impõe o que talvez tenha sido o maior desafio de sua carreira até agora. O vídeo que integrava *Chão de caça, Nau* (realizado em parceria com Tiago Mata Machado) aludia a uma rebelião ou motim; em “The family in disorder” a artista convoca um motim contra si mesma.

“The family in disorder”

O trabalho de Cinthia Marcelle retira sua força do encontro entre uma ordem formal rigorosamente imposta e a desordem desconcertante das matérias e do mundo. Nos últimos quinze anos, produzindo vídeos, fotografias ou instalações, a artista empenhou-se em

Patrícia Mourão

O beijo de Judas de Cinthia
 Marcelle – algumas
 considerações sobre a montagem
 de “The family in disorder: truth
 or dare”, exposição da artista no
 Modern Art Oxford.

criar sistemas e enquadramentos para o excesso ilógico e vital da realidade. Não se trata, no entanto, de conter, disciplinar ou domar a desordem, mas de tensionar a ordem e o caos, o dentro e o fora, a subordinação e a ruptura, a regra e a exceção, a civilização e a barbárie. Nesse tensionamento e dualidade, ressalta-se, a um só tempo, a potência disruptiva e incendiária do caos e a crença no gesto artístico, no seu caso, quase obsessivo: sempre firme, claro e cristalino, como o de um cirurgião na carne humana.

Pois: em “The family in disorder: truth or dare” a artista lança um desafio a si mesma e a sua obsessão com o controle, o sistema e a síntese: entregar a pessoas a quem não conhece a forma final de seu trabalho, delegar a um conjunto de montadores e artistas o gesto derradeiro, a costura final. Se boa parte do trabalho de Cinthia consiste em impor quadros e molduras ao excesso vital, agora tratava-se de uma operação de desenquadramento: de si própria e de seus métodos.

Como outros *site specific*s da artista, *The family in disorder* responde à arquitetura do MAO e à circulação do público pelos espaços expositivos do museu, que é composto por duas salas expositivas principais interconectadas por uma pequena saleta. Dois acessos conduzem às galerias principais, de modo que, não havendo sinalização indicando o ponto inicial da exposição, um elemento de acaso irá determinar por onde o visitante começará a vê-la.

The family in disorder começa pela duplicação de uma galeria dentro da outra, pela produção de uma imagem espelho de uma sala na outra. Na galeria maior foi colocado um carpete negro reproduzindo, em escala 1:1, a planta da galeria menor, cujo piso também estava inteiramente coberto por um carpete idêntico, de modo que, enquanto na galeria menor o carpete encontrava a parede, na maior, uma moldura de piso de taco separava-o desta, deixando evidente a diferença entre a área das duas galerias. Sobre os carpetes de cada uma das salas, foi erguida, com a ajuda dos montadores e seguindo um esquema rigoroso desenhado pela artista, uma mureta com materiais recorrentes no trabalho de Marcelle: tijolos, pedras, terra, ripas de madeira, barris de metal preto, plástico preto, tecido de algodão branco, rolos de papel *craft*, corda, cadarço preto, *silver tape*, fita crepe, giz e bombas de fumaça.

Meticulosamente ordenados e encaixados, esses materiais formaram uma mureta sólida, de aproximadamente setenta centímetros

de altura, separando, de uma ponta a outra de sua largura, os carpetes em duas metades. Uma mureta era idêntica à outra. Para as duas salas empregou-se a mesma quantidade de material, e para as duas seguiu-se o mesmo projeto, de modo que, ao final dessa etapa, a galeria menor, com o carpete e a mureta, estava inteiramente duplicada e emoldurada pela maior, como uma fotografia, uma imagem-espelho.

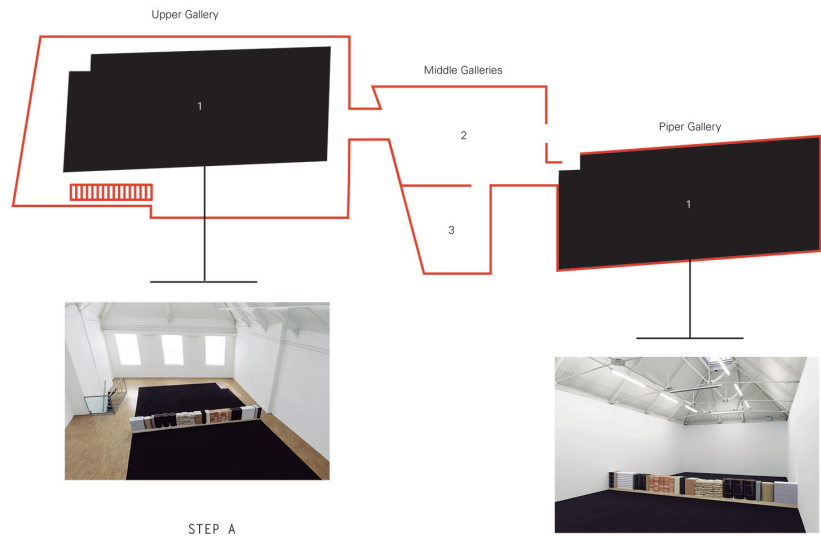


Fig. 1. Planta do MAO, com a localização das duas galerias.

O impacto daquele desenho claro e certo de uma linha cortante atravessando uma zona negra é tamanho que temos a impressão de que é a mureta, e não o piso ou a parede a suportá-la, que sustenta e firma os outros planos; como se eles, piso e parede, existissem em função dela, como se tivessem sido inventados por ela – e, de fato, toda a percepção do espaço e seus planos passa a ser determinada por essa linha sólida.

Terminada a construção, os montadores-artistas convidados ocuparam a galeria maior com liberdade para desmontar a estrutura, manipulando os materiais como bem entendessem, contanto que respeitassem algumas regras: evitar textos e representações figurativas, não alterar o carpete (este deveria permanecer como o índice mais evidente da duplicação de uma sala na outra); não usar qualquer tipo de ferramenta; e, por último, não retirar nada da sala, de modo que, ao final do processo, se fosse possível pesar as duas galerias, o peso

Patrícia Mourão

O beijo de Judas de Cinthia
 Marcelle – algumas
 considerações sobre a montagem
 de "The family in disorder: truth
 or dare", exposição da artista no
 Modern Art Oxford.

de ambas deveria ser idêntico. Fora isso, tudo poderia ser feito: desde absolutamente nada, deixando as coisas como estavam e mantendo-se a equivalência visual entre as duas salas, até jogar tudo no chão, com um só gesto, e dar a bagunça resultante como produto final. A galeria menor ficou preservada com a mureta de materiais intocada e, uma vez aberta a exposição, permaneceu como um espelho tridimensional do passado ordenado da maior, já "desordenada".



Fig. 2 e 3. *The family in disorder* – galeria menor e galeria maior antes da intervenção dos seis montadores e artistas.

A artista, como já comentado, não poderia intervir nem acompanhar o trabalho. Enquanto eu e a equipe do museu podíamos ir e vir na galeria onde trabalhavam os artistas-montadores, a ela, salvo os momentos em que era convidada a entrar, restava esperar e experimentar quase cegamente a *vertigem do possível*. Por algum motivo, Marcelle não arredou o pé do museu nesses dias. É verdade que eu a via sempre ocupada, cuidando, com a obsessão e que lhe é



Fig. 4 e 5. *The family in disorder*, vistas da galeria maior depois da intervenção dos seis montadores e artistas.

Patrícia Mourão

O beijo de Judas de Cinthia
 Marcelle – algumas
 considerações sobre a montagem
 de “The family in disorder: truth
 or dare”, exposição da artista no
 Modern Art Oxford.

característica, de outros detalhes da exposição, mas tinha algo mais a mantê-la ali, rondando a sala, assombrando e sendo assombrada. Era como se, sendo impedida de exercitar, na forma final do trabalho, o seu lado detalhista e obsessivo, a artista o tivesse deslocado para uma espécie de espera ativa e especulativa – em um momento do processo, ela me confidenciou que a medida de sua ansiedade ou tranquilidade era dada pelas expressões que tentava desvendar no rosto dos montadores. Ela continuava, portanto, a trabalhar, acompanhando, minuto a minuto, aquilo que não podia controlar: abrir mão do controle não era um desapego, mas um desafio e uma vertigem.

Como que para assegurar sua própria exclusão e a imprevisibilidade do processo, a artista confiou ao museu a escolha dos seis montadores: Aline Arcuri, Aaron Head, Chris Jackson, Kamila Janska, Andy Owen e Seb Thomas. Garantia-se assim que nenhuma afinidade estética, nenhuma linguagem partilhada, aliás, nenhuma língua materna, unisse, *a priori*, a artista à maioria dos montadores. Eles não eram nem poderiam ser seus representantes.

O enquadramento da arte

Mas que fossem artistas e montadores de exposição era tão importante para a operação em jogo em *The family in disorder* quanto o auto-afastamento desejado pela artista. Enquanto montadores que já tinham trabalhado no MAO, eles conheciam e entendiam aquele espaço melhor do que qualquer outra pessoa; sabiam as dificuldades que a galeria impunha, conheciam os seus usos possíveis – uma velha conhecida, a sala, com seu vazio e sua escala, não lhes botava medo. Complementarmente, enquanto artistas, é certo que teriam um olhar mais treinado e habituado a estudar e explorar as propriedades do espaço e dos materiais do que um “não artista” teria. Além disso, a ideia de desordem, dispersão, heterogeneidade, precariedade, e, por que não, destruição ou feiura, não são, em tese, ameaçadores ou inéditos para um artista. Antes, elas constituem uma gramática e uma estratégia possível para responder à história da arte tanto quanto ao estado das coisas hoje⁴.

Na verdade, o enquadramento da arte é tão importante em *The family in disorder* quando o “autodesenquadramento” da artista de seus quadros, métodos e processos habituais; mais que isso, ele é sua condição. Não estava em questão entregar o fazer artístico a

4. Importante dizer que assim como estavam mais habilitados para explorar o espaço e os materiais, é possível que, pela mesma razão, eles também estivessem mais desconfortáveis. Como técnicos, eles eram acostumados a montar trabalhos, não a destruí-los – como destruir o que se construiu? Que dizer então de destruir algo tão imponente e sólido como aquela barreira? Enquanto artistas, as dificuldades talvez fossem ainda maiores: estavam no desconfortável lugar de ter de negociar entre sua prática, seus meios e processos, e o de outros. Se entravam, pela primeira vez naquela galeria na condição de artistas, muito provavelmente não era como esperavam – com seus projetos, obras e materiais –, mas para negociar, com outros artistas com quem não escolheram trabalhar, os materiais de um terceiro.

“não artistas” para promover a diluição da arte na vida cotidiana, tal como desejado pelas neovanguardas. Tampouco era o caso de buscar um olhar puro, livre, não formado nem formatado pela história da arte. Havia, ao contrário, um esforço brutal de Cinthia Marcelle de se desafiar como artista, provocando, deslocando e desenquadrando sua história, seus métodos e processos, deixando-se, tal como em um jogo de verdade ou desafio, revelar e desmontar. Um esforço, em suma, de se “desenquadrar” de seus quadros habituais.

Mas sem o enquadramento da arte, o “desenquadramento” da artista seria apenas uma diluição ou dissolução no todo. As escolhas de Cinthia Marcelle não deixam dúvidas sobre a importância deste campo delimitado para o seu “autodesenquadramento”: mantém-se o espaço de uma galeria; convida-se um grupo de artistas (e não amadores) para o trabalho; estipula-se uma série de regras e limitações a partir da qual esse processo deve acontecer; e mantém-se, ao final, uma imagem-espelho daquilo que seria desenquadrado, desarranjado e desmontado, um ponto de vista a partir do qual olhar. Sem esse sistema e esse quadro de referências, não se poderia ter a medida do desafio, do deslocamento e do desenquadramento da artista.

Tudo começa com uma foto

Para sedimentar esse campo comum, em seu primeiro encontro com os artistas-montadores em Oxford, Cinthia Marcelle dividiu com o grupo um atlas de imagens que fez ou coletou ao longo dos anos. No total, eram 668 *slides* com imagens em preto e branco, apresentadas sequencialmente, sem crédito nem qualquer outra informação contextual. O *slide show* começava com um registro da exposição “First papers of Surrealism” (1942), cuja cenografia foi assinada por Duchamp e terminava com uma fotografia de uma secundarista fechando o trânsito em São Paulo e levantando o punho em sinal de luta. Entre Duchamp e a secundarista, sem qualquer hierarquia ou diferenciação, imagens provenientes da história da arte da segunda metade do século XX misturavam-se a trabalhos de artistas de sua geração, a *stills* de filmes e ao caos aleatório e desordenado do mundo (com fotografias de borracharias, lixos urbanos, manifestações ou situações de resistência, por exemplo). Também havia, no meio de tudo, obras da própria artista e dos seis montadores-artistas⁵.

5. A decisão de terminar o *slide show* com a imagem de uma barreira criada por estudantes secundaristas na cidade de São Paulo é altamente significativa, especialmente se considerarmos que ela encerra um percurso iniciado com ninguém menos que Marcel Duchamp, a quem se atribui o papel seminal de ter dinamitado e reestruturado todo o campo da arte com suas perspectivas estéticas, intelectuais e ideológicas. Ao escolher como equivalente simétrico para Duchamp uma fotografia feita quase cem anos depois dos primeiros *ready-mades*, Marcelle parece sugerir que esses secundaristas podem estar para o devir da arte no século XXI – ao menos para o devir desejado por ela – assim como Duchamp esteve no século XX. Nesse ponto, ainda é preciso considerar a semelhança formal entre as imagens de Duchamp e dos secundaristas, já que ambas apresentam barreiras. Se em Duchamp, um emaranhado de fios dificulta o acesso à exposição dos surrealistas e cria um enquadramento e um ponto de vista para as obras, na fotografia dos secundaristas, uma fileira de carteiras escolares bloqueia o trânsito de São Paulo. Entre as carteiras e os automóveis, virando-lhes as costas, uma jovem preta, face virada para

Patrícia Mourão

O beijo de Judas de Cinthia

Marcelle – algumas

considerações sobre a montagem

de "The family in disorder: truth

or dare", exposição da artista no

Modern Art Oxford.

À medida que os slides se sucediam, aos poucos era possível notar a recorrência de alguns materiais tais como cordas, areia, pó branco, borracha, pedras ou lona preta – vários dos quais apareceriam na murta montada e desmontada em Oxford –, assumindo formas variadas e prestando-se a usos diversos. O aspecto bruto e integral dos materiais – seu peso e consistência, seu potencial entrópico ou sua resistência a dobrar-se a uma forma contida e acabada – chamava mais a atenção que o contexto das situações. Passado um tempo, deixava de importar se o que víamos era um trabalho artístico ou a desordem ilógica do mundo, se estávamos em uma galeria ou em um lote vago. Também deixava de importar a autoria ou a realidade anterior de cada imagem. No fluxo indiferenciado de imagens, por contágio e repetição, de uma fotografia a outra, a arte perdia seu enquadramento ao mesmo tempo que, ao desarranjo mundano, era atribuída uma gramática, um sistema e um limite.

A apresentação das imagens em fluxo contínuo e a decisão de neutralizar as particularidades de cada uma com um filtro preto e branco contribuía para aumentar a impressão de indiferenciação. O preto e branco impunha um efeito de homogeneidade indiferenciada entre as imagens – a cores, é possível que reconhecêssemos mais facilmente várias daquelas fotografias, mas em p&b e interligadas a tantas outras, elas pareciam perder parte da sua substância ou de sua realidade para integrar uma massa emaranhada e de certo modo coesa. Também colaborava para isso o fato de que várias das imagens não pertenciam ao repertório dos montadores-artistas. Ainda que pudessem reconhecer nomes já clássicos como Carolee Schneemann, Joseph Beys, Martha Roesler ou Robert Smithson, não se pode esperar o mesmo em relação a alguns artistas brasileiros, como Antônio Manuel, Artur Barrio, Carmela Gross; que dizer então daqueles da geração de Marcelle, como Lais Myrrha, Sara Ramo, Marilá Dardot ou Matheus Rocha Pitta.

As aproximações entre artistas, mundo e caos eram tão pouco programáticas e as associações tão livres que, por alguns minutos, parecia-nos estar na cabeça de Cinthia Marcelle, no emaranhado de suas lembranças sedimentadas e quase apagadas. Mas de alguma maneira – talvez porque cada um dos montadores reconheceu ali um pouco de sua história –, aqueles *slides* acabaram por constituir uma memória comum, fragmentada, e nunca totalmente reconstituível, para a exposição.

Pertencendo apenas ao processo da exposição, o slide show não foi disponibilizado ao público – e tenho dúvidas de que algum dia a artista o

as lentes, levanta o punho em sinal de luta. O anjo da história é uma anja negra. Atrás de si, o "progresso", com seus carros, buzinas e certezas deseja continuar sua marcha cega em direção a um futuro que repetiria o seu fracasso passado; à sua frente, no fora de quadro, no fora de campo, os sinais de uma desordem possível, de uma energia que não quer e não deve ser enquadrada por antigas molduras e velhos sistemas. Por fim, é preciso ainda ter em mente que estamos em uma cidade que se orgulha de sua fidalguia acadêmica e cuja identidade passa por suas universidades. Oxford abriga a universidade mais antiga do Reino Unido e ainda hoje uma das mais prestigiadas do mundo; ora, que Marcelle tenha escolhido, como imagem que antecede a ida dos montadores ao espaço, a de uma luta de jovens por uma educação horizontal, propositiva e sonhadora me leva a pensar que há uma equivalência entre, de um lado, aprender e desaprender e, de outro, enquadrar(-se) e desenquadrar(-se).

dividirá novamente com alguém: há algo de tão íntimo e pessoal ali, que a simples ideia já parece obscena. Mas para aqueles que o viram, uma vez aberta a exposição, era possível reconhecer aqui e ali, na galeria onde trabalharam os artistas convidados, algumas formas saídas das fotografias: uma massa redonda pendendo do teto lembra um detalhe em uma instalação do sul africano Dineo Seshee Boppe; uma pequena escultura de tijolos equilibrados em giz, um André Komatzu; fitas pendentes na parede, um Robert Morris; uma espiral de tecido branco, uma Cinthia Marcelle. Era como se as fotografias do slide show, inicialmente pertencentes à memória pessoal da artista, tivessem ido para o espaço depois de filtradas e reorganizadas pela experiência de cada um dos montadores; como se aquelas formas tridimensionais fossem os vestígios de uma memória individual deslocada, transformada e naufragada coletivamente.

Se aquelas formas autônomas citavam diretamente o slide show não é possível saber, assim como não é possível adivinhar a quem deve ser atribuída sua autoria. O trabalho retira sua força dessa indistinção, pois não estamos em uma sala cheia de objetos independentes, de autorias distintas, dispostos lado a lado segundo algum tipo de padrão ou ordenação. Ao contrário, a sala nos provoca duas experiências distintas, que se alternam mas não se anulam: de um lado, a apreensão de uma totalidade, um overall abstrato que parece querer se expandir para além das paredes. De outro, uma atenção aos detalhes e pequenos acontecimentos visuais. Em outras palavras: enquadrar e desenquadrar.



Fig. 6 e 7. *The family in disorder*
– detalhes da galeria maior.



Fig. 8 e 9. *The family in disorder*
– detalhe da galeria maior.



Patrícia Mourão

O beijo de Judas de Cinthia
 Marcelle – algumas
 considerações sobre a montagem
 de “The family in disorder: truth
 or dare”, exposição da artista no
 Modern Art Oxford.

Verdade ou desafio

Embora sempre invisível, a fotografia tem um papel central na exposição, na verdade, literalmente central: na pequena saleta conectando as duas grandes galerias, em um televisor apoiado no chão, há um vídeo feito a partir de uma única fotografia. Vem desse vídeo a segunda parte do título da exposição: *Truth or dare*. Registrada na África do Sul com um telefone celular, a foto mostra uma forma triangular apoiada sobre um fundo de terra batida. No filme, um *software* (desenvolvido a pedido da artista por Pedro Veneroso), faz o triângulo girar sobre o próprio eixo, sem velocidade regular. Apresentando em *loop*, o filme tem dois movimentos simétricos e um centro: primeiro, o triângulo gira em sentido horário, mas depois de alcançar o repouso, o mesmo movimento giratório é iniciado em sentido anti-horário; entre os dois, uma breve sombra projeta-se sobre o triângulo.

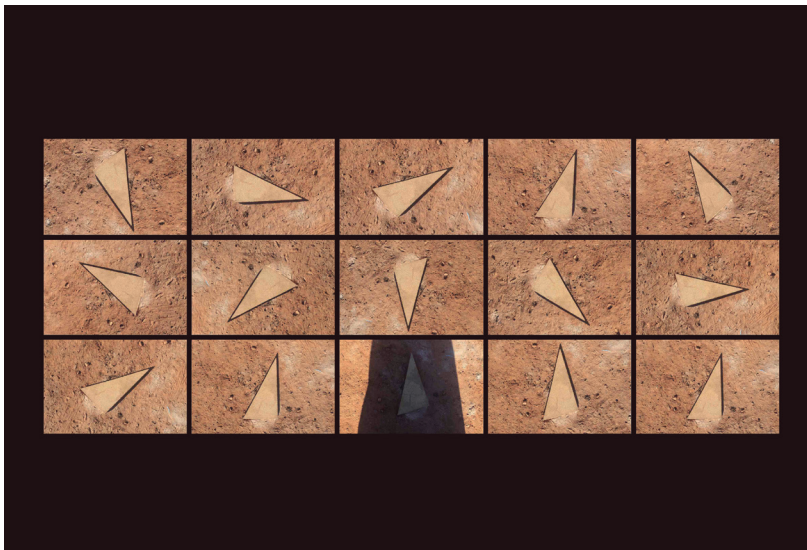


Fig. 10. *Truth or dare* –
 diagrama do filme.

Na sua simetria interrompida por um centro, *Truth or dare* reflete a situação espacial da exposição, com suas duas salas espelhadas e uma no meio com o vídeo: os movimentos em sentido horário e anti-horário apontam, cada qual, para uma sala, e a sombra projetando-se sobre o eixo triangular faz a vez da sala onde o vídeo está instalado – ela também mais escura que as duas grandes galerias en-

tre as quais se encontra. Se o movimento do triângulo no filme lembra o de uma bússola ou um relógio desregulado, ele também evoca, como sugerido pelo título, o de uma garrafa na brincadeira “verdade ou desafio”, com as duas salas encarnando, ao mesmo tempo, os dois jogadores do jogo: uma sala é o espelho e o desafio da outra.

O vídeo também provoca uma sensação de desorientação não muito distinta daquela provocada pelas duas galerias de *The family in disorder*: não só a bússola parece sem prumo, mas também nós perdemos, momentaneamente, o sentido de gravidade e nossa capacidade de interpretação espacial. Por um instante, ficamos sem saber se é o triângulo que se move sobre um fundo fixo, se é o fundo que gira com o triângulo colado a ele, ou se é a câmera que gira sobre o próprio eixo ao redor de um objeto fixo. Não somos capazes nem mesmo de saber se o filme é uma animação feita a partir de uma fotografia ou é um plano sequência: assim como as fotografias do *slide show* desaparecem no meio do processo, também aqui não é possível ter certeza de que aquela forma triangular seja originalmente uma fotografia. É essa fotografia, praticamente invisível e esquecida, que sustenta e equilibra o jogo de verdade e desafio entre duas salas repletas de materiais.

Também é na África do Sul que a história de Cinthia Marcelle como artista começa. Em uma entrevista de 2011, concedida a Júlia Rebouças⁶, ela afirma que se descobriu como uma artista em 2003 quando participou de uma residência na Cidade do Cabo. Daquela residência, ela voltou com uma série fotográfica, realizada em parceria com o artista sul-africano Jean Meeran, intitulada *Capa morada*, na qual, cobrindo-se com tecidos da mesma cor do fundo em frente ao qual se colocava, a artista tentava plasmar e se misturar à paisagem da cidade. Nas fotografias que integram essa série, corpo e arquitetura, orgânico e inorgânico, frente e fundo aplainavam-se na junção gráfica e cromática da artista, coberta por tecidos, com a cidade.

Cinthia Marcelle já trabalhava como artista desde os anos 1990, mas seu mito autoinstituído de eleição poética está localizado em *Capa morada* e em sua tentativa, com essa série, de diluir suas margens e fronteiras para se mesclar ou mestiçar em um outro mundo. No entanto, a desapareição não é completa: há sempre um pequeno contorno, uma linha tênue, separando e unindo o tecido a cobrir seu corpo e o fundo no qual ele queria se misturar. Cinthia

6. REBOUÇAS, Júlia. Entrevista a Cinthia Marcelle. In: **Escritos para Cinthia Marcelle**. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2016.

Patrícia Mourão

O beijo de Judas de Cinthia Marcelle – algumas considerações sobre a montagem de “The family in disorder: truth or dare”, exposição da artista no Modern Art Oxford.

não desaparece na cidade, ela é plasmada a um fundo, reenquadrada como um padrão gráfico e geométrico em uma cidade que, por sua vez, também é transformada em uma geometria abstrata e aplainada pela frontalidade da tomada de vista e pelo privilégio dado, pelo enquadramento, às linhas verticais e horizontais do campo visual. Apenas uma foto da série não obedecia a esse esquema; nesta, a artista aparece descoberta, sentada em um ônibus cheio, ao lado de outros sul-africanos; curiosamente esta é a única em que a artista de fato se “desmargina” no meio cidade.



Fig. 11. *Capa morada*, 2003.

Quinze anos separam esta fotografia de um triângulo e aquelas de *Capa morada*, também feitas na África do Sul. Quinze anos separam o momento em que Cinthia Marcelle se reconhece como artista e a ocasião em que convoca um levante contra sua autoridade artística. Pensando nessas datas, à luz do que testemunhei em Oxford, fico a me perguntar se “The family in disorder” não seria, mais que uma provocação e um desafio, uma retrospectiva de Cinthia Marcelle, ou melhor dito: uma retrospectiva-levante, uma retrospectiva-motim, uma retrospectiva-ataque-desafio-provocação. Uma retrospectiva na qual a artista pode recuperar sua trajetória tanto quanto seu gesto inicial e tantas vezes repetido de tentar perder suas margens dentro de uma margem delimitada. Uma retrospectiva que, como um beijo de Judas, revela e põe à prova.

ARS Bibliografia

ano 16

n. 33

RAMOS, Nuno. Fooquedeu: fragmentos sobre a exposição “O direito à preguiça”, o lugar do artista e a crise do país. **Revista Piauí**, São Paulo, n. 118, jul. 2016. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/fooquedeu/>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

REBOUÇAS, Júlia. Entrevista a Cinthia Marcelle. In: **Escritos para Cinthia Marcelle**. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2016, p. 1-4.

Patrícia Mourão é Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Mestre em comunicação e semiótica pela PUC-SP. Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), sob orientação do Prof. Dr. Ismail Xavier com pesquisa sobre cinema experimental norte-americano e autobiografia. Curadora de mostras de cinema, entre as quais *Cinema Estrutural* (Caixa Cultural, 2015), *Jonas Mekas* (CCBB, 2013) e *Harun Farocki: por uma política do olhar* (Cinemateca Brasileira, 2010). Editou ou coeditou publicações sobre cineastas como Pedro Costa, Harun Fraocki, Naomi Kawase, David Perlov, Straub-Huillet e Jonas Mekas.