



**O ESPAÇO TESTEMUNHAL: APAGAMENTOS E FABULAÇÕES NA OBRA DE
ALI EYAL E FIRAS SHEHADEH**

***THE TESTIMONIAL SPACE: ERASURES AND FABULATIONS IN THE WORK
OF ALI EYAL AND FIRAS SHEHADEH***

Fabiane C Magalhães Machado¹
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV-UFRGS)

RESUMO

O artigo analisa as obras de Ali Eyal (Irã, 1994) e Firas Shehadeh (Palestina, 1988) apresentadas na 14ª Bienal do Mercosul, explorando como esses artistas elaboram formas contemporâneas de testemunho frente a apagamentos históricos e regimes necropolíticos. A partir de imagens, textos e plataformas digitais, ambos constroem narrativas que oscilam entre o real e o fabulado, ativando espaços sensíveis de memória. Com base em autores como Seligmann, Mbembe, Nora e Benjamin, o texto propõe que o testemunho artístico, mesmo fragmentado e falho, constitui uma resposta ética e política diante da violência. As obras instauram espaços de escuta e fabulação, evidenciando a arte como um campo de resistência e invenção frente ao esquecimento institucional.

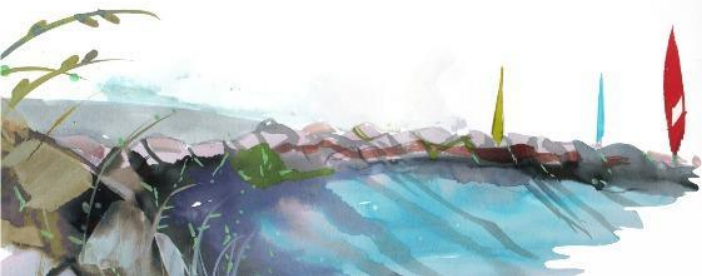
Palavras-Chave: Testemunho artístico. Memória. Necropolítica. Virada mnemônica.

ABSTRACT

The essay analyzes the works of Ali Eyal (Iraq, 1994) and Firas Shehadeh (Palestine, 1988) presented at the 14th Mercosul Biennial, exploring how these artists develop contemporary forms of testimony in response to historical erasures and necropolitical regimes. Through images, texts, and digital platforms, both construct narratives that oscillate between the real and the fictional, activating sensitive spaces of memory. Drawing on authors such as Seligmann, Mbembe, Nora, and Benjamin, the text proposes that artistic testimony, even when fragmented and flawed, constitutes an ethical and political response to violence. The works establish spaces of listening and fabulation, highlighting art as a field of resistance and invention against institutional oblivion.

KEYWORDS: Artistic testimony; Memory; Necropolitics; Mnemonic turn.

Em um tempo marcado por catástrofes prolongadas e regimes de controle sobre a memória coletiva, a arte torna-se um campo onde o testemunho pode emergir de maneira fragmentada, hesitante e fabulada. Em vez de oferecer uma narrativa



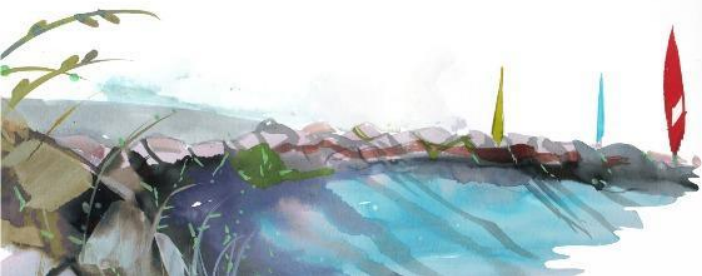
unificada dos acontecimentos, ela opera com rastros, com os restos que resistem à destruição. Neste contexto, interessa observar como certas práticas artísticas contemporâneas têm elaborado formas reconfigurar o espaço da escuta.

A 14ª Bienal do Mercosul, realizada entre março e junho de 2025, com curadoria de Raphael Fonseca, Tiago Sant'Ana, Yina Jiménez Suriel e Fernanda Medeiros, apresentou na Fundação Vera Chaves Barcellos, um conjunto de obras de três artistas que buscam tensionar diferentes modos de inscrição da memória na arte contemporânea. Artistas vindos de contextos geopolíticos distintos – Palestina, Iraque e Brasil – que trabalham a partir de processos poéticos e formais muito diferentes, mas que partilham o impulso comum de elaborar formas insurgentes de testemunho. Neste artigo irei me deter na análise das obras de Firas Shehadeh (Jordânia, 1988) e Ali Eyal (Bagdá, 1994) que constroem espaços de memória a partir de restos, deslocamentos e hesitação.

Márcio Seligmann-Silva, no livro *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico* (2022), questiona até “que medida o evento da violência genocida do século XX exige que repensemos nossos hábitos historiográficos” (p. 172). A partir desta indagação, buscarei compreender como os trabalhos exibidos na Fundação operam diante da violência histórica, servindo como dispositivo ético-estético de escuta e reinscrição de um passado que sofre recorrentes tentativas de apagamentos pelos poderes hegemônicos.

O artista Ali Eyal (Iraque - 1994) constrói sua poética na ausência e na memória marcada por deslocamentos forçados, apagamentos e narrativas interrompidas. Com base em sua própria condição de exílio, sua obra recusa representações diretas da violência e opta por estratégias sutis, como o uso de silêncios, desenhos, arquivos e fragmentos. O artista expôs três trabalhos localizados no segundo andar da FVCB, construindo uma narrativa a partir de suas memórias pessoais e coletivas do início dos anos 2000, quando o Iraque foi invadido pelos Estados Unidos e aliados.

Eyal explora as relações entre trauma, identidade e território, articulando uma linguagem visual que oscila entre o real e o imaginado. A obra *6x9 doesn't fit*



everything, (2021) (Imagem 1) apresenta uma imagem que funciona como dispositivo de memória e como denúncia das múltiplas violências que atravessaram sua infância no Iraque. A atenção do olhar é imediatamente capturada pela ilustração central, uma cabeça humana representada de forma visceral, sendo aberta ou dissecada por suas próprias mãos. No centro da imagem, um pedaço de papel escrito à mão em árabe sugere uma dimensão autobiográfica, no qual a caligrafia confere um caráter íntimo e subjetivo.

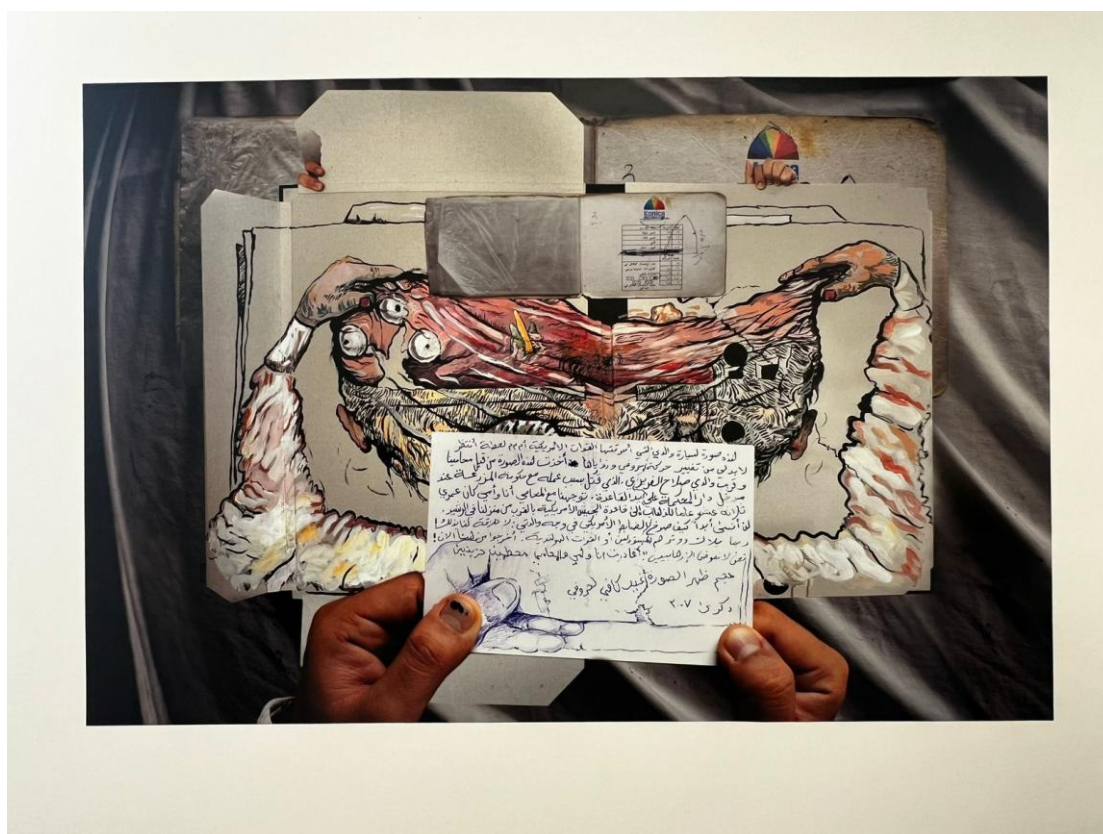
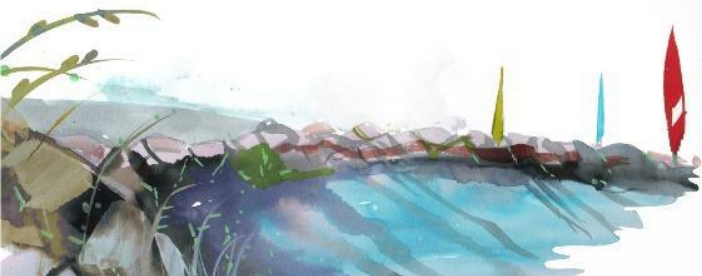


Imagem 1: Ali Eyal, 6x9 doesn't fit *everything*, 2021. Impressão vinílica.
Fonte: Arquivo da Autora

O título da obra sugere se tratar de uma fotografia (6x9), porém o que vemos retratado é provavelmente apenas o verso desta imagem. O que estaria registrado na fotografia? O texto explicita a dificuldade de traduzir a experiência traumática em linguagem, fragmentos de uma narrativa que excede o enquadramento da imagem e do discurso. Na ficha que acompanha a obra, o artista escreve: “O tamanho do verso



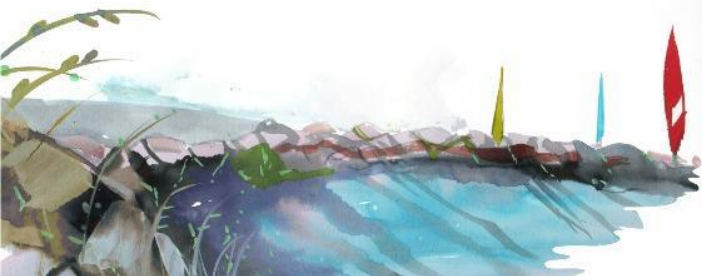
da foto não é o suficiente para minhas cartas”, em um testemunho feito de restos e atravessamentos afetivos. A inscrição manuscrita funciona como um testemunho que tensiona imagem e linguagem, articulando memória, dor e resistência no plano íntimo e político.

Nas palavras escritas em árabe² ele relembra o momento em que sua família é separada, o dia em que seu pai foi assassinado pela Al-Qaeda nas portas do edifício do tribunal. Eyal tinha apenas 13 anos. O trabalho atua como um dispositivo de testemunho, em vez de reconstituir uma história de forma linear ou documentar um fato com precisão, opera sobre falhas e fragmentos. Esse gesto revela-se como uma escolha política e estética, o artista aposta no poder da interrupção e da fabulação como formas legítimas de narrar o irrepresentável. É justamente na impossibilidade de conter tudo — como diz o título da obra (6x9 não cabe tudo) — que o artista transforma a imagem em um espaço de reverberação afetiva e política.

Seligmann (2022) aponta que o testemunho não é uma totalidade, nem uma transparência da experiência vivida; ele é antes, o que resta e o que insiste, mesmo quando não há condições plenas de enunciação. O autor propõe o testemunho como superação da história, pois, ao invés de classificar, ordenar e normalizar os acontecimentos a partir de uma lógica objetiva e documental, como faz a historiografia normativa, o testemunho lida com a singularidade e a imanência dos eventos.

Cada um de seus traços, existente apesar de tudo, sobreviventes, exige uma escuta. Daí a história ser superada pelo testemunho, e a historiografia tradicional e sua teoria, pela poética do testemunho. Ou seja, contra a lógica da classificação normalizadora, e a redução do histórico às provas, devem-se criar uma prática e um pensamento capazes de lidar com a singularidade e a imanência dos eventos (Seligmann, 2022, p. 176).

O testemunho não apenas complementa a história, ele a ultrapassa e é justamente por sua natureza subjetiva, falha e intensamente situada que ele carrega uma potência que os relatos históricos muitas vezes não conseguem acessar. A aposta está em que o testemunho, por sua densidade ética, por sua proximidade com a dor vivida, e por sua abertura ao inconcluso, torna-se a forma mais radical de enfrentamento da catástrofe, mais potente que a própria história, quando esta é tratada como discurso



oficial, linear e supostamente neutro. A obra de Eyal abriga o indizível, permitindo que a memória, em sua forma mais precária, ainda possa ser partilhada, a catástrofe como elemento da violência vivida, como herança dos silêncios e dos traumas.

A imagem se aproxima da lógica *necropolítica*³ desenvolvida por Achille Mbembe (2018), na medida em que transforma o corpo humano em suporte de inscrição da morte, e sua representação, em artefato de controle e silenciamento. O corpo, aqui, não é mais o sujeito da história, mas sua ruína exposta, sua anatomia política. A estética da obra, ao colocar lado a lado anatomia e testemunho, convoca o espectador a reconhecer um campo de exceção onde o corpo racializado ou colonizado é privado de voz, direitos e integridade, transformado em alvo, documento ou território em disputa. Como afirma Mbembe:

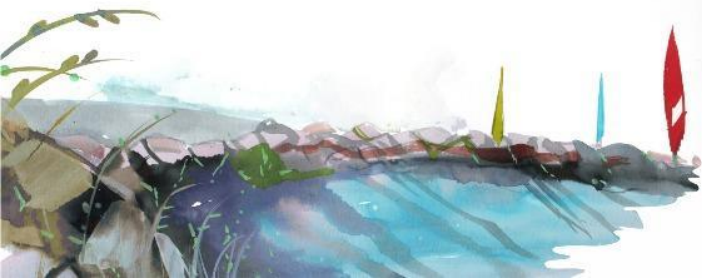
Minha preocupação é com aquelas formas de soberania cujo projeto central não é a luta pela autonomia, mas a instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações. (...) Tais formas da soberania (...) constituem o nomos do espaço político em que ainda vivemos. (...) Experiências contemporâneas de destruição humana sugerem que é possível desenvolver uma leitura da política, da soberania e do sujeito diferente daquela que herdamos do discurso filosófico da modernidade (Mbembe, 2018, p. 10-11).

Na instalação *site-specific But let me finish, let me say something*, (2025) (Imagem 2) figuras se “derretem”, se dissolvem, não nos permitindo ver a imagem completamente. Podem ser lidas como “meio-retratos”, que evitam frontalmente a evidência do rosto, imagens deformadas abrem espaço para uma fabulação que resiste à fixidez da identidade e da memória. Eyal apresenta figuras interrompidas, cujas identidades físicas se esvaem.



Imagem 2: Ali Eyal, *But let me finish, let me say something*, 2025. Instalação Site-específica.
Fonte: Arquivo da autora

Na parede, um texto que faz parte da instalação opera como uma extensão do gesto testemunhal presente em sua obra, fundindo memórias pessoais com elementos ficcionais e narrativas fragmentadas. Ao relatar a história de Hissam — primo, prisioneiro, desenhista compulsivo de rostos e olhos — o artista constrói um relato que flutua entre o vivido e o fabulado, borrando as fronteiras entre documento e imaginação. Ao final do texto ele menciona a presença de Hissam no Brasil: “Recentemente foi encontrado no Brasil, desenhando tudo, exceto a silhueta aniquiladora de seus passos sobretudo — sua casa, seus entes queridos, presidentes de países, seus móveis. Há uma pegada no meio de tudo” (Eyal, 2025).



Tanto a obra *6x9 doesn't fit everything* (2021) quanto os retratos interrompidos de *But let me finish, let me say something* (2025), são acompanhados de fragmentos de textos que funcionam como uma espécie de diário do artista. Embora eles não denunciem apenas uma ausência individual, apontam para um apagamento coletivo e a violência vivida pelos iraquianos. A obra se torna, assim, o próprio lugar onde o testemunho fracassa e, paradoxalmente, onde pode emergir.

Ao falar sobre diários como forma de testemunho, Seligmann argumenta que em certo ponto existe uma confusão entre “o que é personagem e o que é testemunho em si”, não sendo apenas a recordação do vivido, mas aquilo que resiste à sua plena simbolização. É o que sobra quando a linguagem já não dá conta de narrar a experiência, especialmente a experiência traumática. Para o autor “o testemunho deve ser pensado como um modo poderoso de ruptura dos biombos de esquecimento, das falsas imagens que bloqueiam a inscrição na memória coletiva da sociedade do real teor de violência daquele período” (Seligmann, 2022, p. 187).

A escrita fragmentária, quase diarística, que habita as obras de Ali Eyal não apenas relembra o passado, mas o reinventa na medida em que o reorganiza sob uma perspectiva íntima. Ao fundir memória e invenção, o artista produz não só um arquivo de lembranças, mas um território simbólico onde a dor pode ser narrada de modo menos documental. Nesse limiar, a imaginação se torna uma forma de resistência e esperança, uma utopia íntima, insurgente e provisória, que resiste ao apagamento definitivo da memória.

A obra de Eyal encontra diálogo com a produção do artista palestino Firas Shehadeh (Jordânia, 1988), que investiga os cruzamentos entre tecnologias digitais, colonialismo e resistência, articulando uma poética crítica que emerge da interseção entre arte, videogames e política. *Like an event in a dream dreamt by another – Insomnia*, (2024) (Imagem 3)⁴ é o segundo vídeo de uma série em que Shehadeh explora como jogadores palestinos transformam ambientes de RPG em espaços de fabulação e enfrentamento. Nesta obra, a insônia provocada pelo “zumbido constante dos drones israelenses” é ressignificada como estado de vigília radical, onde o jogo



— *hackeado*, modificado e reescrito — se torna território de resistência, no qual o retorno é o objetivo final.

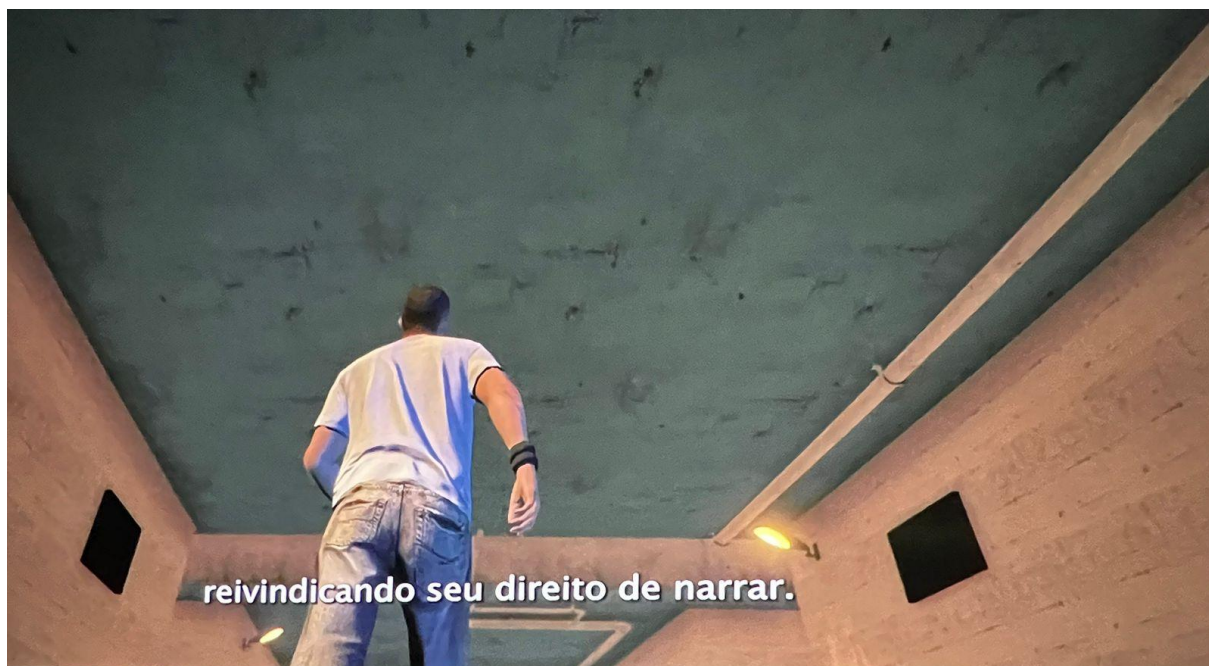
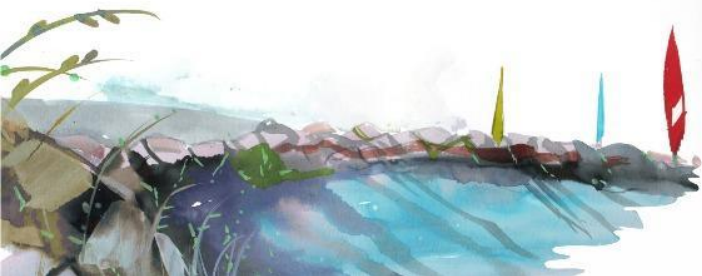


Imagem 3: Firas Shehadeh, *Like An Event In A Dream Dreamt By Another – Insomnia*, 2024.
Frame do Vídeo HD, 33"
Fonte: Arquivo da autora

Se para Eyal a imagem é um campo saturado por memórias familiares e experiências traumáticas inscritas em camadas visuais e textuais, no trabalho de Shehadeh o testemunho se articula a partir da interface digital, mediado pela linguagem dos videogames. Ambos os artistas operam em territórios de instabilidade (política, simbólica e estética) e constroem narrativas que partem do conceito de Walter Benjamin (2006) de *bildraum*, um espaço ampliado da imagem, capaz de abrigar aquilo que não pode ser representado diretamente.

No caso de Shehadeh, o ambiente virtual de *Grand Theft Auto V*⁵, torna-se um território de reinscrição identitária e fabulação política. O jogo, ferramenta de dominação simbólica nos países hegemônicos, é subvertido pelo artista palestino como plataforma para construir novas ficções coletivas. O testemunho aqui se realiza como travessia insone, uma memória que se recusa a dormir, que insiste em retornar



por meio de camadas de simulação e desejo. A referência à insônia, já presente no título, sugere uma subjetividade que se recusa ao esquecimento, presa num ciclo de vigília constante.

Ao inserir corpos e gestos palestinos num ambiente de ficção ocidentalizada, o artista reconfigura a gramática do jogo. É nesse gesto de torção que emerge o testemunho. Como observa Seligmann, o testemunho pode se dar também como ficção, como fabulação de sentidos ausentes. No caso de Shehadeh, o testemunho é verbalizado, a insônia aqui é política, ela denuncia a impossibilidade de apagar o que se viveu e a necessidade de manter o acontecimento visível, mesmo que por meio do simulacro.

A narrativa proposta em *Insomnia (2024)* é marcada por um ritmo lento e hipnótico que acompanha um personagem solitário. A voz feminina afirma: “este é o meu jogo, esta é a minha terra”. Os palestinos não mais pedem para narrar, eles tomam para si o direito de sonhar, agir e resistir. A referência à insônia, não como ausência de sono, mas como modo de vida sob o zumbido dos drones israelenses, desloca a narrativa do videogame para o campo do real. A Palestina se torna a interface da *necropolítica*, um território onde a morte se organiza como gestão de população, vigilância automatizada e guerra constante. Os corpos palestinos vivem na borda da sobrevivência, sob a contínua ameaça de destruição.

A inteligência artificial e a alta tecnologia formam a espinha dorsal das máquinas de morte coloniais de Israel. Conhecidas como sistemas letais autônomos de armas (LAWS), são ferramentas de violência que visam corpo e alma. Esses sistemas, movidos por IA, identificam e atacam alvos sem intervenção humana direta, decidindo quem matar com base em um banco de dados de alvos, com limites predefinidos sobre o que é considerado um nível aceitável de dano colateral. Isso espelha a integração da tecnologia e do capital na indústria de jogos ocidental, fundamentada em estruturas orientalistas e racistas que desumanizam o mundo árabe e o Terceiro Mundo. Exemplos do uso desses sistemas em Gaza, segundo testemunhas e pesquisadores, incluem drones atiradores (apelidados de quads pelos palestinos), algoritmos de mira guiados por IA como Gospel, Lavender e Where's Daddy, e armamentos automatizados como a plataforma Arbal. (Shehadeh, *Insomnia*, 2024. Tradução livre.)



extremos

34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

A progressão da caminhada do personagem, sempre solitário e observado por holofotes, intensifica a percepção de que ele se movimenta dentro de um sistema pré-programado, como um avatar preso em um jogo manipulado, tal como a metáfora central da narrativa sugere. Ele percorre o “jogo” em estado de atenção, como se a qualquer momento pudesse ser o alvo (Imagem 4). O vídeo de 33 minutos é acompanhado por uma voz feminina que pausadamente narra o genocídio palestino.

A narração associa a experiência da insônia palestina à iminência do despertar como morte, contrapondo essa vigília forçada à potência visionária de um povo que sonha com o retorno à sua terra. A partir de Gaza, o texto denuncia a colonização como projeto histórico global e conecta o genocídio palestino à lógica de destruição do império ocidental, impulsionada por inteligência artificial e armas autônomas. O texto possui uma potência poética que atravessa e desestabiliza o espectador. Em contraste com a fala macia, ele nos fere, nos golpeia com palavras que não buscam convencer, mas reivindicar o seu direito de narrar a história.

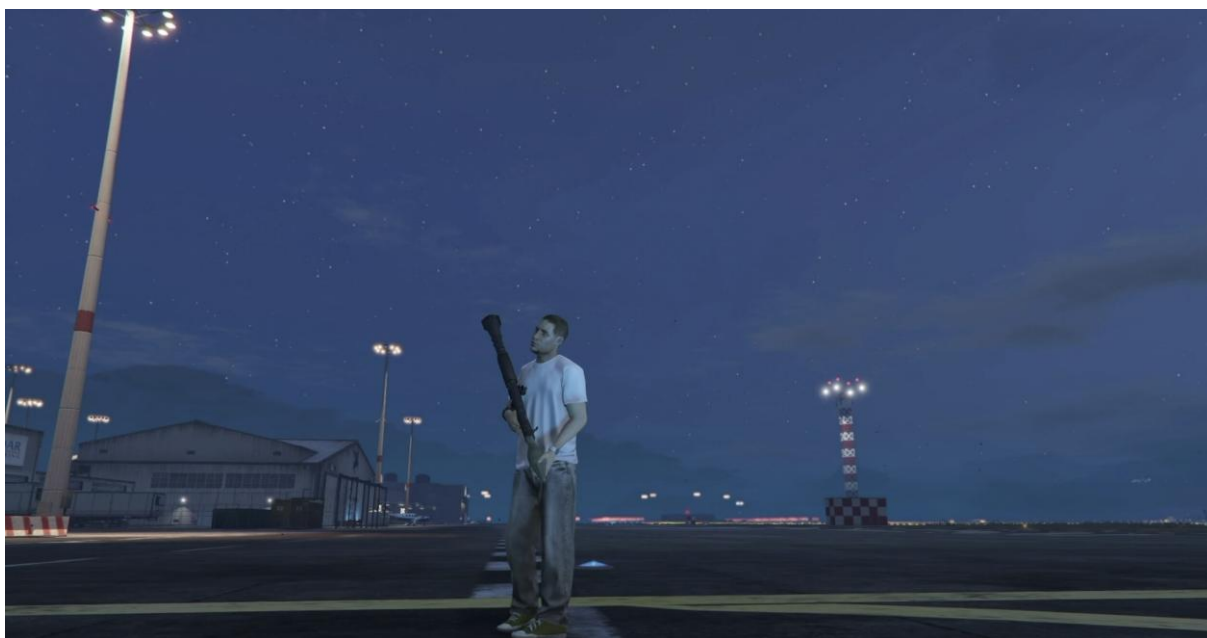
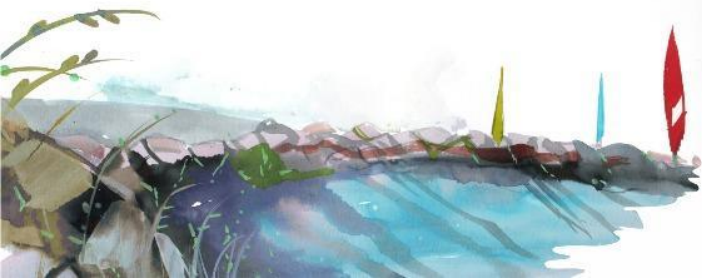


Imagem 4: Firas Shehadeh, *Like An Event In A Dream Dreamt By Another – Insomnia*, 2024.
Frame do Vídeo HD, 33"
Fonte: Arquivo da autora



A insônia palestina não é um distúrbio físico, mas uma vigília forçada. A impossibilidade de dormir não impede o sonho, ela o alimenta. O artista subverte a noção do sonho, não mais como fuga ou fantasia inconsciente, mas como gesto deliberado da imaginação política. Sonhar com o retorno torna-se uma forma de sustentar a existência frente ao apagamento.

Embora um sonho seja normalmente definido como uma sucessão de imagens, ideias, emoções e sensações que ocorrem involuntariamente durante o sono, os sonhos palestinos são algo completamente diferente. Eles são a imaginação trazida à vida. Uma recriação deliberada de um futuro ainda por vir. Eles sonham com o retorno. Esses sonhos acontecem o dia inteiro, todos os dias. O sono não faz parte da equação. (Shehadeh, *Insomnia*, 2024. Tradução livre.)

Essa dimensão onírica do testemunho ressurgue com sutileza e potência no vídeo *California* (2024), كاليفورنيا (Imagem 5) realizado em colaboração entre David Horvitz e Ali Eyal. No gesto efêmero de escrever “California” à beira-mar, Eyal reinscreve poeticamente seu pertencimento a um território que também é geografia da diáspora. A palavra Califórnia deriva do árabe através do espanhol, serve como um elo entre histórias e idiomas, um ponto de encontro e reflexão também entre os dois artistas. A escrita na areia, capturada em vídeo, é apagada pelas ondas, transformando-se imediatamente em memória, um dissolvimento poético das fronteiras impostas pelos homens. Esse apagamento, longe de representar aniquilação, produz uma forma de persistência delicada, a imagem que se dissolve não desaparece, mas persiste como sonho. Se o testemunho nas obras anteriores de Eyal era marcado por resquícios da violência, aqui ele aparece como um leve vestígio, como traço nostálgico que abriga uma forma de esperança.

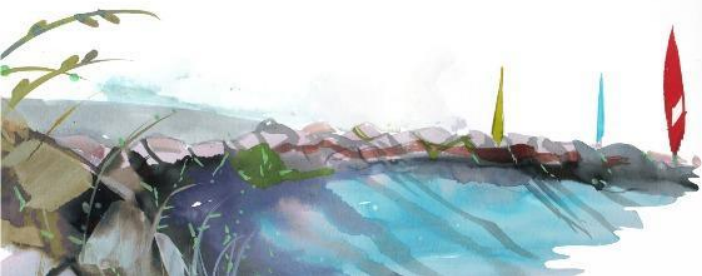
As palavras, mesmo que levadas pelas ondas, resguardam o testemunho de alguém que cruzou o oceano para poder sobreviver, para narrar e manter viva essas histórias. Seligmann (2022) chama de “resto do testemunho”, aquilo que persiste, mesmo quando já não se sabe o que é lembrança, o que é invenção, e o que é impossível de esquecer. Não se trata de narrar o fato como totalidade, mas de operar com seus



Imagem 5: David Horvitz e Ali Eyal, California, كاليفورنيا! 2024. Frame vídeo, 51" Câmera: Samar Al Summary
Fonte: Chertludde, 2024

restos, com suas falhas e imprecisões. O testemunho não está apenas no discurso verbal, mas pode ser inscrito no espaço, nos corpos e nas matérias. O autor defende a ideia de que é necessária uma transformação da recepção do testemunho, que o seu sucesso, para se tornar uma *virada mnemônica*⁶, depende menos de sua emissão e mais da construção coletiva, de um espaço em que ele possa ser escutado, acreditado, incorporado e transformado em ação.

Seligmann sugere o uso estratégico das artes e da imagem, para evocar o conceito benjaminiano de *bildraum* (espaço de imagem), entendido como um campo visual capaz de originar novos espaços de ação (*spielräume*). O *bildraum*, nesse contexto, não é apenas um lugar onde imagens são mostradas, mas onde outras formas de percepção e ação política podem emergir. É necessário que haja um espaço social e político de escuta, um receptor disponível a receber esse testemunho, assim, a criação de espaços imagéticos resistentes, lugares simbólicos e estéticos nos quais o testemunho possa circular e ser ativado são fundamentais na contemporaneidade.

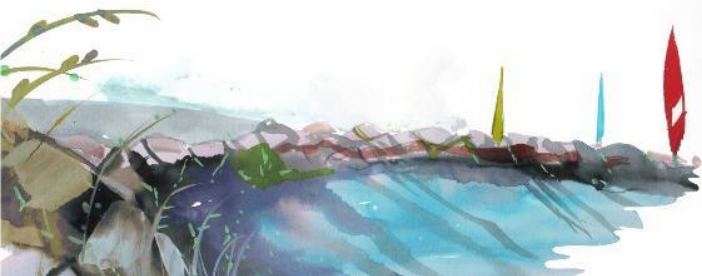


Esses trabalhos instauram formas contemporâneas de testemunho que correspondem às condições de dispersão, fragmentação e opacidade da memória histórica. Eles reiteram que o testemunho não é algo dado, mas algo em constante construção, abrem espaços para a escuta do que foi silenciado. No entanto, como adverte Seligmann, não é a falta de testemunhos que impede a *virada mnemônica*, mas a ausência de uma plateia, de um espaço público disponível à esta escuta.

Não é por falta de testemunhos, de obras de historiografia, de filmes, de obras musicais e das artes visuais que não ocorre a virada mnemônica (...) para o testemunho se dar, é preciso que exista uma plateia, o ouvinte, aquele que recebe esse testemunho. (...) O espaço testemunhal deve ser conquistado e construído como estratégia para produzir outros espaços imagéticos resistentes, lembrando do conceito benjaminiano de *Bildraum* (espaço de imagem) que está na origem de novos espaços de ação (*Spielräume*) (...) (Seligmann, 2022, p.194).

Em vez de *lugares de memória*⁷ cristalizados conforme propunha Pierre Nora (1993), esses trabalhos narram histórias de territórios marcados por apagamentos deliberados, o que desloca o próprio conceito de memória coletiva para uma zona de disputa e catástrofe humanitária. Em contextos marcados pela violência colonial e pelo racismo estrutural, essa fixação é muitas vezes inviabilizada. Como discute Achille Mbembe (2018), nesses casos opera-se uma lógica *necropolítica* que não apenas silencia, mas apaga corpos e narrativas. Em vez de cristalização simbólica, o que se observa é a produção ativa do esquecimento, um sistema que nega às vítimas o próprio direito à memória. Achille Mbembe (2018) descreve a soberania colonial e a redução da vida ao limiar da morte.

O direito soberano de matar não está sujeito a qualquer regra nas colônias. Lá, o soberano pode matar a qualquer momento ou de qualquer maneira. A guerra colonial não está sujeita a normas legais e institucionais. Não é uma atividade codificada legalmente. Em vez disso, o terror colonial se entrelaça constantemente com um imaginário colonialista, caracterizado por terras selvagens, morte e ficções que criam o efeito de verdade. (Mbembe, 2018, p. 36)



Considerações finais

Estes artistas nos convidam a olhar os rastros deixados por vidas marcadas pela violência, não como dados encerrados em si, mas como pulsações políticas que atravessam o presente. Se Seligmann aposta na potência do testemunho enquanto resto, insistência e criação de espaço simbólico e sensível para a memória, Mbembe nos obriga a reconhecer que essas mesmas vozes se inscrevem em contextos de gestão da morte, onde nem toda vida é reconhecida como digna de luto ou de escuta. Nas obras de Ali Eyal e Firas Shehadeh, essas forças se entrelaçam: o testemunho que sobrevive como fragmento não se dirige a um lugar de evidência institucional, mas se aloja na brecha, na matéria, no silêncio entre imagens, e é ali que ele resiste. O que essas obras nos mostram é que o testemunho artístico não se limita a recordar, mas tensiona os regimes de visibilidade e valor da vida, abrindo um espaço possível, ainda que precário, para imaginar outras formas de existência, escuta e ação.

Ambos os trabalhos tensionam os limites entre o real e o virtual, entre o vivido e o imaginado. E é justamente nesse entrelugar, onde a fabulação se torna uma forma legítima de memória, que emerge uma potência utópica. “Contra a falsificação da verdade, a arte coloca-se ao lado dos demais discursos que buscam justiça. “Aproximar o testemunho da arte implica em libertá-la do dever de representação e da esfera da refutação” (Seligmann, 2022. p.184). A insônia de Shehadeh, assim como o gesto epistolar de Eyal, expressam a urgência de imaginar outras formas de presença e escuta, mesmo quando a linguagem falha, quando o espaço institucional se fecha, quando as tentativas de apagamento destas memórias não cessam. A arte, nesses trabalhos, se afirma como um desses espaços: campo de inscrição e de invenção, lugar onde o testemunho, mesmo deformado ou deslocado, encontra condições para resistir e sonhar.

As obras aqui discutidas criam espaços sensíveis de escuta, nos quais o testemunho persiste como ruído, como resto, como presença intermitente. Não entregam uma verdade plena, mas oferecem a possibilidade de resistência frente ao apagamento. A arte não apenas rememora, mas ativa o gesto mnemônico como prática política e estética. O que está em jogo é a possibilidade de que esses testemunhos sejam



acolhidos, escutados e transformados em experiência coletiva, o que exige mediação, disputa e compromisso ético. As obras reunidas na Fundação Vera Chaves Barcellos evidenciam a força do testemunho enquanto gesto artístico, o que nos possibilita imaginar outras formas de escuta, de resistência e de ação coletiva.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2006.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Tradução Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Departamento de História, PUC-SP, 1993.

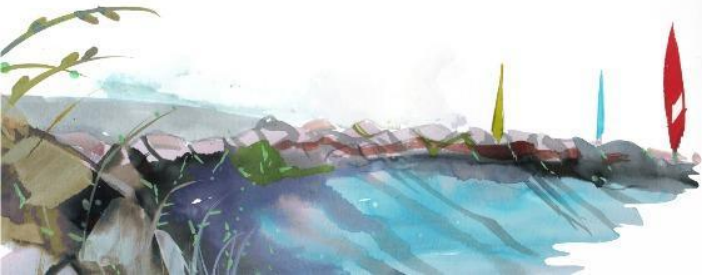
SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

SHEHADEH, Firas. *Like an Event in a Dream Dreamt by Another – Insomnia* [vídeo]. 2024. Disponível em: <https://www.firasshehadeh.com/like-an-event-in-a-dream-dreamt-by-another-rehearsal>. Acesso em: 3 jun. 2025.

CHERTLÜDDE. David Horvitz & Ali Eyal: *A New Garden from Old Wounds*. Berlim: ChertLüdde, 2024. Disponível em: <https://chertluedde.com/exhibition/david-horvitz-ali-eyala-new-garden-from-old-woundschertluedde-potsdamer-strase-berlinopening-reception-12-september-2024-6-9-pm11-september-12-october-2024/>. Acesso em: 2 jun. 2025.

Notas

¹Mestranda no curso de História, Teoria & Crítica (PPGAV/UFRGS) Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Feevale (2016). Atualmente, é bolsista Capes e integra o projeto de pesquisa *Discursos, Processos e Dispositivos de Imagens na Arte Contemporânea*, no qual investiga temporalidades da arte contemporânea sob orientação da Profa. Dra. Niura Aparecida Legramante Ribeiro PPGAV/UFRGS; realiza curadorias independentes. ORCID:<https://orcid.org/0000-0001-838>



extremos

34º Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

² Esta é uma foto do carro que minha mãe e eu pegamos para ir ao aeroporto, esperando para nos despedirmos do meu pai. Tirei esta foto com a câmera do meu celular, e meu pai parecia zangado, talvez por causa da bagunça da estrada. Ele mantinha o silêncio ao lado do motorista, e nós não trocamos nenhuma palavra até o momento do adeus. Eu e meu pai somos ambos árabes, mas vivemos no Ocidente, e nos sentamos naquela manhã como dois estrangeiros em nossa casa na manhã de domingo. Eu queria gritar com ele, acusá-lo de me abandonar, mas o medo em seu rosto, que eu não tinha visto antes, me impediu. Agora eu entendo que ele estava com medo de não voltar. E ele não voltou! Campo de refugiados de Dheishah, Belém - Turki, 2007" (Tradução Livre).

³ O conceito de necropolítica, formulado por Achille Mbembe, desloca a centralidade da vida no pensamento político moderno para evidenciar a gestão sistemática da morte como forma de poder soberano. Diferente do biopoder de Foucault, centrado no controle da vida, a necropolítica define-se pela decisão sobre quem deve viver e quem deve morrer. Em contextos coloniais, raciais e bélicos, essa soberania opera na suspensão da legalidade, criando zonas de exceção onde corpos humanos são tratados como descartáveis. A política passa a funcionar como administração da morte, expondo certos grupos — subalternizados, racializados — a formas de destruição contínua, lenta ou imediata (Mbembe, 2018).

⁴ Trailer do vídeo disponível em: <https://www.firasshehadeh.com/like-an-event-in-a-dream-dreamt-by-another-insomnia/> Acesso em: 03 de junho de 2025.

⁵ O *Grand Theft Auto V* é uma popular série de videogames britânica, inspirados em cidades reais, nos quais jogadores assumem papéis de personagens envolvidos em atividades criminosas. Em 2013 tornou-se uma das obras mais vendidas e amplamente discutida por sua representação de violência e desigualdades. (ROCKSTAR GAMES. *Grand Theft Auto V*. [S.l.]: Rockstar Games, 2013. Disponível em: <https://www.rockstargames.com/V/>. Acesso em: 18 jul. 2025)

⁶ Seligmann (2022) sugere que invés de celebrarmos “grandes narrativas da nação” deveríamos homenagear indígenas, afrodescendentes, indivíduos que lutaram e continuam a lutar por justiça e igualdade, dar voz aos oprimidos e silenciados pelo poder hegemônico. Ele aponta a necessidade de nos voltarmos para o uso da memória em sua função ética, para o autor é neste contexto que acontece a virada mnemônica.

⁷ Para Pierre Nora, os lugares de memória são, primeiramente, lugares em uma tríplice acepção: são lugares materiais onde a memória social se ancora e pode ser apreendida pelos sentidos; são lugares funcionais porque têm ou adquiriram a função de alicerçar memórias coletivas e são lugares simbólicos onde essa memória coletiva – vale dizer, essa identidade – se expressa e se revela. São, portanto, lugares carregados de uma vontade de memória. Disponível em: <http://nucleodememoria.vrac.puc-rio.br/content/lugares-memoria-puc-rio> Acesso em: 05 de jun de 2025.