


**RESILIÊNCIA:
RESIDÊNCIA ARTÍSTICA**

performance | arte sonora



**RESILIENCE:
ARTIST IN RESIDENCE**

performance | sound art

**RESILIÊNCIA:
RESIDÊNCIA ARTÍSTICA**

performance | arte sonora

22 de fevereiro a 14 de março, 2018

Serrinha do Alambari + Planalto do Parque Nacional do Itatiaia
RJ, MG, SP | Brasil

**RESILIENCE:
ARTIST IN RESIDENCE**

performance | sound art

February 22 to March 14, 2018

Serrinha do Alambari + Itatiaia National Park Plateau
RJ, MG, SP | Brazil

Residentes Residents

Alois Yang

Carolina Nóbrega

Edgar Calel

José de Oliveira

Leandro César

Lena Johanna Reisner

Artistas curadores Artists-curators

Cinthia Mendonça

Andreas Trobollowitsch

10 Apresentação Presentation

14 Resiliência: Residência Artística Resilience: Artist in Residence
Cinthia Mendonça

44 Serrinha do Alambari e Planalto do Itatiaia
Serrinha do Alambari and Itatiaia National Park Plateau

48 Território Territory
Cinthia Mendonça

Residentes Residents

64 *Alois Yang*

72 *Carolina Nóbrega*

76 *Edgar Calel*

88 *José de Oliveira*

94 *Leandro César*

102 *Lena Johanna Reisner*

Artistas curadores Artists-curators

114 *Cinthia Mendonça*

120 *Andreas Trobollowitsch*

124 Música Aquática Water Music
Agnieszka Grazta

144 Improv na Serrinha Improv in Serrinha
Chico Dub

156 Com as Sereias. Staying With the Sirens
Adwait Singh

176 Biografias Biographies

COM AS SEREIAS

SOBRE A RESILIÊNCIA DO PASSADO

Adwait Singh

Em seu livro *Dialética do Esclarecimento*, um dos textos seminais da Teoria Crítica produzidos pela Escola de Frankfurt, Max Horkheimer e Theodor W. Adorno explicam o mito grego clássico de como Odisseu resistiu às sereias. Odisseu ordena que seus homens tapem os ouvidos com cera e ele próprio se amarra ao mastro do navio para resistir à sedução do canto das sereias. Fazendo uma analogia entre o movimento do navio que segue adiante e ajuda Odisseu a escapar de seu destino terrível na alegoria, e o voo linear da flecha do tempo, Horkheimer e Adorno sugerem que a divisão tripartite do Iluminismo entre passado, presente e futuro tinha a “intenção de libertar o momento presente do poder do passado ao condenar este último a estar fora dos limites absolutos do irrecuperável e colocá-lo, como conhecimento utilizável, a serviço do presente. A ânsia de resgatar o passado enquanto algo vivo, em vez de usá-lo como material do progresso, somente foi satisfeita na arte, em que se inclui até mesmo a história, como representação da vida passada”¹.

1. Horkheimer, Max e Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Ed. Gunzelin Schmid Noerr, Trans. Edmund Jeffcott. USA:

STAYING WITH THE SIRENS

ON THE RESILIENCE OF THE PAST

Adwait Singh

In their book *Dialectic of Enlightenment*, one of the seminal texts on Critical Theory issuing from the Frankfurt School, Max Horkheimer and Theodor W. Adorno explicate the classical Greek myth of Odysseus’ overcoming of the Sirens. Odysseus orders his men to plug their ears whilst having himself bound to the mast of the ship to resist the allure of the Sirens’ song. Drawing an analogy between the forward motion of the vessel that helps Odysseus escape his terrible fate in the allegory, to the linear flight of the arrow of time, Horkheimer and Adorno suggest that the Enlightenment’s tripartite division of time into past, present, and future was “intended to liberate the present moment from the power of the past by banishing the latter beyond the absolute boundary of the irrecoverable and placing it, as usable knowledge, in the service of the present . The urge to rescue the past as something living, instead of using it as the material of progress, has been satisfied only in art, in which even history, as a representation of past life, is included”¹.

1. Horkheimer, Max and Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Ed. Gunzelin Schmid Noerr, Trans. Edmund Jeffcott. USA: The Board of Trustees of the Leland Stanford Junior University, 2002 (1944).

Essa libertação do presente dos grilhões do passado e a classificação do passado em uma categoria distinta epistemicamente de onde ela poderia continuar a servir ao presente de forma regulada agora foi exposta como um artifício historicamente específico para hegemonizar os ritmos temporais que amarram os sujeitos coloniais. Em sua marcha triunfante do progresso, o aparato colonial tentou neutralizar toda dissonância, assim ofuscando a contingência histórica que caracteriza a produção de sua verdade, vendida como destino manifesto – atemporal e natural. Sob esse esquema, qualquer coisa feita para resistir/interromper o pulso incessante da civilização era rotulada de retrógrada ou de “outro”, a ser mantida a uma distância segura para evitar que procure dissolver a diferença, assim pondo em risco a “unidade” e o *status quo* daqueles a quem o sistema privilegia.

Explicando os efeitos impressionantes da fantasmagoria cantada pelas sereias, Horkheimer e Adorno escrevem: “As sereias ameaçam a ordem patriarcal, que devolve a vida a cada pessoa somente em troca de todo o seu tempo [...] As sereias sabem de tudo o que já aconteceu e demandam o futuro como preço, e sua promessa de um retorno feliz à casa é uma ilusão por meio da qual o passado prende a humanidade, tomada por desejos impossíveis.”² Dessa forma, o Iluminismo construiu o passado como uma entidade com a qual se lidava somente sob risco considerável de aprisionamento pela melancolia, ou de retrocesso. Permitia-se que as sereias tivessem voz somente por meio da arte, desde que a própria arte “não insistisse em ser tratada como conheci-

The Board of Trustees of the Leland Stanford Junior University, 2002 (1944). (tradução nossa).

2. Ibid.

This unfettering of the present from the past and the secure shelving of the latter as an epistemically distinct category from where it could continue to service the present in a regulated manner has now been exposed as a historically specific ruse to hegemonize the temporal rhythms binding the colonial subjects. In its triumphant march of progress, the colonial apparatus attempted to neutralize all the dissonances, thereby, obfuscating the historical contingency characterizing the production of its truth, marketed as manifest destiny – timeless and natural. Under this scheme, all that designed to resist/disrupt the incessant beat of civilization was branded as backward or the ‘other’, to be retained at a safe distance lest it seeks to dissolve the difference, thereby jeopardizing the “unity” and *status quo* of those that the system privileged.

Explaining the arresting effects of the phantasmagoria sung by the Sirens, Horkheimer and Adorno write, “Sirens threaten the patriarchal order, which gives each person back their life only in exchange for their full measure of time... Sirens know everything that has happened, they demand the future as its price, and their promise of a happy homecoming is a deception by which the past entraps a humanity filled with longing.”² In this way, the Enlightenment constructed the past as an entity that one dabbled in only at the considerable peril of melancholic entrapment or regression. The Sirens were allowed to commune only through the medium of art as long as it did “not insist on being treated as knowledge, and thus exclude itself from praxis”³. However, the allure of the Sirens’ song and the pull of the past on the present is not to be underestimated.

2. Ibid.

3. Ibid.

mento, e assim se excluísse da praxis”³. No entanto, o apelo do canto das sereias e o impacto do passado no presente não devem ser subestimados.

O modo de ser das sereias é mais desonesto do que parece à primeira vista; e um passado morto-vivo, resiliente, continua a fazer seu ninho no presente. Ele rompe as costuras da história para reencarnar no momento presente como uma presença hantológica que exige restituição, como um campo com seu amor por e revival de estilos, modos e identidades ultrapassados, como as “ações adiadas” de Freud,⁴ erupções psicossomáticas e *stigmata*.

As sereias são essencialmente criaturas compostas, e sua utilização como figuras-símbolo do passado tem de refletir essa qualidade polívoca, múltipla e multivalente. Na realidade, uma das raízes etimológicas da palavra coloca seu significado como “a que amarra ou emaranha”, prolepticamente duplicando as medidas preventivas tomadas no navio de Odisseu, por meio das quais ele termina amarrado ao mastro para driblar a amarração das sereias. Aqui, as duas conotações operacionais da palavra “amarração” são reveladoras. O passado envolve ou implica um sujeito, exigindo que se lide com ele. Da mesma forma, o passado amarra, no sentido de retroativamente constituir e situar sua identidade e posição no presente. Aparentemente, a fórmula de Odisseu para lidar com o emaranhamento ao passado é inventar uma contra-amarração que o permite tocar no passado sem sondar suas profundezas, pois isso poderia significar uma desamarração do ego. Elizabeth Freeman,

3. Ibid.

4. Regurgitações de uma experiência passada não digerida se materializando como um gesto físico histórico.

The ways of the Sirens are more devious than immediately apparent and an undead, resilient past continues to nest in the present. It bursts to open the seams of history to reincarnate in the present moment as a hauntological presence demanding restitution, as a camp with its love for and revival of outmoded styles, modes, and identities, as Freudian ‘deferred actions’⁴, psychosomatic eruptions and stigmata.

Sirens are essentially composite creatures, and their utilization as figures for the past needs to reflect this polyvocal, multitudinous, and multivalent quality. In fact, one of the etymological roots of the word situates its meaning as ‘binder or entangler’ proleptically doubling the preventive measures undertaken on Odysseus’ vessel, whereby he is bound to the mast to circumvent the binding by the Sirens. Here the two operative connotations of the word ‘binding’ are revealing. The past entangles or implicates a subject, demanding her to attend to it. Equally, the past binds her, in the sense of retroactively constituting and situating her identity and position in the present. Apparently, Odysseus’ formula of dealing with the entanglement in the past is to contrive a counter binding that enables him to brush against the past without plumbing too deep, for this last could mean an unbinding of the ego. Elizabeth Freeman has similarly located the monstrosity of Frankenstein⁵ in the very specificity of his corporeality presenting a variegated patchwork of various dead bodies and temporalities and the resultant property of being a free conduit for the past:

4. Regurgitations of an undigested past experience materialising as a hysterical physical gesture.

5. The eponymous monster in Mary Shelley’s novel *Frankenstein*.

de forma parecida, localizou a monstrosidade do Frankenstein⁵ na própria especificidade de sua corporalidade que apresenta uma colcha de retalhos variegada feita de muitos cadáveres e temporalidades, e a propriedade decorrente de ser um livre condutor para o passado:

Em resumo, o monstro de Frankenstein é monstruoso porque ele acolhe demais a história, a ponto de incorporá-la em vez de simplesmente senti-la, até mesmo incorporar a historicidade do corpo revelada quando o contato erótico com o passado produz sensações que são ininteligíveis dentro dos códigos atuais de sexo e gênero⁶.

No fim, é o peso da história que se mostra além da capacidade do monstro que sente, levando-o a organizar seu próprio funeral. Pois, com o conhecimento do passado, vem a simpatia, um efeito que Frankenstein descobre que é completamente inassimilável e incompreensível na realidade que lhe foi dada. Freeman defende que um encontro com o passado pode jogar luz na performatividade do momento presente, nos permitindo lidar com os episódios, as entidades e as efemérides que foram sistematicamente reprimidas/deixadas de lado pelos sistemas e relatos dominantes, para atar os ferimentos da história e cuidar dos mortos. Em vista disso, é minha suspeita e provocação que algo possa advir de se escutar o canto das sereias, de se demorar, se deixar ficar, flertar com o passado, de viver com ele no presente. Pois, na maioria das vezes, o melhor remédio para uma cepa virulenta e ultra resiliente é deixar que ela viva seu ciclo e depois colher a recompensa da imunidade. Além de

5. O monstro de mesmo nome no romance de Mary Shelley, *Frankenstein*.

6. Freeman, Elizabeth, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham and London: Duke University Press, 2010, 104.

In sum, Frankenstein's monster is monstrous because he lets history too far in, going so far as to embody it instead of merely feeling it, even to embody the historicity of the body revealed when erotic contact with the past produces sensations that are unintelligible by present sexual and gender codes⁶.

In the end, it is the weight of history that proves too much for the feeling monster, prompting him to organize his own funeral. For, with the knowledge of the past comes sympathy, an effect that Frankenstein discovers to be utterly unassimilable and incomprehensible in his given reality. Freeman upholds that an encounter with the past can shed light on the performativity of the present moment, allowing us to attend to the episodes, entities, and ephemera that have been systematically repressed/side-lined by the dominant systems and accounts, to bind the wounds of history and attend to the dead. In view of this, it is my suspicion and provocation, that something could come of heeding the call of the Sirens, of tarrying, lingering and dallying with the past, of living with it in the present. For, often as not, the best recourse in the face of a virulent, super-resilient strain is to let it run its course and be rewarded with an immunity. Besides, there could be more positive effects/benefits to fully embracing the past.

Jacques Derrida, in his *Spectres of Marx*, points out the temporal aporia instituted by ghosts in the linear timeline. What is the temporal origin proper to ghosts, for they seem, paradoxically, both to return from the past in that they are projections of a person already dead and are yet, first registered in the present where they make their apparitional debut? This ambiguity of origination is what Derrida

6. Freeman, Elizabeth, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham and London: Duke University Press, 2010, 104.

que, poderia haver outros efeitos positivos/benefícios em abraçar totalmente o passado.

Jacques Derrida, em seu *Spectres of Marx*, aponta a aporia temporal instituída pelos fantasmas na linha do tempo linear. Qual é a origem temporal própria aos fantasmas, pois eles parecem, paradoxalmente, tanto voltar ao passado no sentido de serem projeções de uma pessoa já morta e, no entanto, também serem registrados pela primeira vez no presente, quando fazem sua estreia enquanto aparição? Essa ambiguidade de origem é o que Derrida chama de hauntologia. Por não serem nem completamente presente nem passado, é possível perceber os espectros como delongas imateriais de um futuro que foi descontinuado sem cerimônia. O Gótico, assim, emerge como um ectoplasma viscoso lambuzando todo o momento presente, uma “passadidade” persistente que retarda o presente, um traço hauntológico exigindo ser lido e liberto, uma futuridade esperando ser desbloqueada por meio de reparações no presente. Na realidade, de acordo com Derrida, Marx prescreve uma ética da responsabilidade em relação aos mortos e aos momentos históricos que não puderam se realizar em seu próprio tempo⁷. De forma parecida, Freeman defende a prospecção do presente para encontrar “sinais de energia não-detonada de revoluções passadas”⁸ nas quais se possa fazer engenharia reversa para construir futuros desejáveis e funcionais.

Glass House Home Movies (2013), de Mariam Ghani, um trabalho que consiste em um canal quatro-em-um de vídeo e um

7. Jacques Derrida, *Spectres of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. Trad para o inglês: Peggy Kamuf. Nova York: Routledge, 2006.

8. Elizabeth Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham e Londres: Duke University Press, 2010, 16.

terms hauntology. In that they are neither fully present nor past, it is possible to perceive specters as immaterial protractions of a future that was discounted unceremoniously. The Gothic thus emerges as a viscous ectoplasm smeared all over the present moment, a lingering ‘pastness’ that drags down the present, a hauntological trace demanding to be read and released, a futurity waiting to be unblocked through reparations in the present. In fact, according to Derrida, Marx proscribes an ethics of responsibility towards the dead and the historical moments that could not come to fruition in its own time⁷. Similarly, Freeman advocates the mining of the present “for signs of undetonated energy from past revolutions”⁸ that can be reverse engineered to curate desirable, functional futures.

Mariam Ghani’s *Glass House Home Movies* (2013), a work comprising a four-in-one channel video and a five channel interactive audio, transposes the hauntological trace of a traumatic collective past onto the artist’s body which feels inexplicably compelled to re-perform it. *Glass House Home Movies* references two key historical moments, lived vicariously through mediated reports both geographically and temporally removed, that have left an imprint on the American artist with an Afghani-Lebanese heritage. The first is the Siege of Beirut (1982) by the Israeli forces, as documented by Jennifer Fox’s *Beirut: The Last Home Movie* (1987) that recounts the various chapters of the Lebanese Civil War (1975 -1990), from the vantage of a Gaby Bustros, hailing from the local nobility, who continues to dwell in her 200-year old ancestral home despite the enveloping

7. Jacques Derrida, *Spectres of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. Trans. Peggy Kamuf. New York: Routledge, 2006.

8. Elizabeth Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham and London: Duke University Press, 2010, 16.

áudio interativo de cinco canais, transpõe o traço hauntológico de um passado coletivo traumático para o corpo da artista, que se sente inexplicavelmente compelida a performá-lo novamente. *Glass House Home Movies* faz referência a dois momentos históricos chave, vividos através da experiência alheia por meio de relatos geográfica e temporalmente distantes que deixaram marcas na artista americana de ascendência afegã-libanesa. O primeiro é o Cerco de Beirute (1982) pelas forças israelenses, documentado em *Beirut: The Last Home Movie* (1987), de Jennifer Fox, que reconta os vários capítulos da Guerra Civil Libanesa (1975-1990) do ponto de vista de Gaby Bustros, vinda da nobreza local, que continua a viver em seu lar ancestral de 200 anos, apesar da guerra que se acerca. O segundo é o bombardeio do Afeganistão pelos Estados Unidos (2001), visto por meio de filmagens oficiais militares. No trabalho de Ghani, essa memória mediada, entremeada com comerciais de detergente, trechos de noticiários, novelas e performances artísticas canônicas, é apresentada como uma crise de domesticidade para as câmeras de segurança instaladas no apartamento da artista no Brooklyn. O vídeo faz uma tentativa de recordar e entender o tormento causado pelas duas guerras civis que ocuparam os respectivos países de origem dos pais da artista, que deve ter singrado para o círculo familiar, colorindo sua economia psíquica. O corpo da artista serve como repositório e um canal para esse passado conflituoso, de onde emerge em ações e reações como varrer o chão da cozinha compulsivamente; passar noites insones se contorcendo na cama; fazer tentativas metódicas de comer e beber; ficar olhando, impotente, para o relógio; quebrar vidro subconscientemente e sentir ânsia de limpar os cacos. A referência à casa de vidro no título, assim como a presença de cacos em cada *frame* são índices da fragilidade

war. The second is the US bombing of Afghanistan (2001) glimpsed through the official military footage. In Ghani's work, this mediated memory, interspersed with detergent commercials, appropriated clips from televised news, soap operas, and canonical performance art, is staged as a crisis of domesticity for the security cameras installed in the artist's studio apartment in Brooklyn. The video attempts to remember and comprehend the distress occasioned by the two civil-wars beleaguering the respective countries of origin of the artist's parents, that must have inveigled into the family life, coloring its psychic economy. The artist's body serves as a repository and channel for this embattled past, wherefrom it emerges as compulsive sweepings of the kitchen floor, sleepless nights spent twisting and turning in bed, methodical attempts to eat and drink, helpless staring at the clock, the subconscious shattering of glass and the urge to clean it. The reference to a glass house in the title as well as the appearance of broken shards in each frame indexes the spooked brittleness characterizing the cyclical, domestic time that teeters on the verge of a breakdown, in the face of compression by the national historical time. The rockets fired in another place, register their displaced impact as shattered glass in the artist's household; each fragment inviting her to brush her fingers against it and let the oozing blood suture the geo-temporal gap as well as the gaping wound in history. Here, the body serves as the screen on which the drama of distant civil-wars is replayed and therein, as a means for parsing, re-inscribing and reclaiming that history.

The Brooklyn-based, queer American artist Jacolby Satterwhite uses digital technologies to animate the drawings and songs of his late mother Patricia Satterwhite, that are subsequently assembled into personal mythologies. The distinctive latticed and cross-hatched

assombrada que caracteriza o tempo doméstico cíclico à beira de um colapso frente à compressão aplicada pelo tempo histórico nacional. Os ataques feitos em outro lugar registram seu impacto deslocado em forma de vidro estilhaçado no lar da artista; cada fragmento a convida a passar os dedos e deixar que o sangue que brota suture essa fenda geotemporal e também a ferida aberta na história. Aqui, o corpo serve como tela em que se revive o drama de guerras civis distantes e que funciona como meio de processar, reinscrever e resgatar aquela história.

O artista *queer* americano Jacolby Satterwhite, morador do Brooklyn, usa tecnologias digitais para animar os desenhos e as músicas de sua já falecida mãe Patricia Satterwhite, que ele depois monta em forma de mitologias pessoais. Os desenhos singulares hachurados e riscados de objetos utilitários, que eram tanto um sintoma quanto um paliativo das condições psicológicas de sua mãe, são processados e produzidos como objetos 3D usando o *software* de animação Maya. Com a intenção de ser um adeus final à memória matriarcal lançada no mundo, o vídeo musical *Blessed Avenue*, de um canal, que está sendo exibido no Gavin Brown's Enterprise, em Nova York, é acompanhado por uma coleção de *merchandise* feito a partir dos desenhos de Patricia, oferecidos por uma "lojinha de souvenirs" batizada simplesmente de "Pat's". O historiador da arte e curador Jack McGrath, no texto que acompanha a exposição, explica, "É uma forma de utilizar o capital cultural de um filho para influenciar os circuitos econômicos dos quais sua mãe foi sistematicamente excluída."⁹

9. Ver <https://www.galleriesnow.net/shows/jacolby-satterwhite-blessed-avenue/>.

drawings of utilitarian objects, that were both a symptom of as well as a palliative for his mother's psychological condition, are traced and rendered into 3D objects using the animation software Maya. Intended as the final send-off to a matriarchal memory, the single-channel music video *Blessed Avenue* currently on view at the Gavin Brown's Enterprise, NYC, is accompanied by an array of merchandise modeled after Patricia's drawings, dispensed from a 'souvenir shop', labeled simply "Pat's". The art historian and curator Jack McGrath in the accompanying exhibition text explain, "It leverages a son's cultural capital to drive the economic circuits from which his parent was systematically excluded."⁹

The realization of Patricia's designs in this manner seems to be a posthumous reparative gesture towards a discriminatory past, a fitting memorial to the memory of a Black, working-class mother who always dreamed of having a QVC line. Patricia's legacy thus revived, supplies the oneiric, hedonistic setting for small cabals of libertines engaged in a *laissez-faire* of fantasies and desires. The avatars populating these digital dioramas are characterized by a degree of fungibility suitable to the orgiastic rites and sadomasochistic rituals that they partake of, experiences that are often attended by a surrender of agency and individuality. Set to the tune of acid house with incorporated bits from Patricia's acapella compositions, the gyrating bodies, enchained to larger apparatuses with placenta-like contraptions, appear to power this micro-universe through their bacchantic labors. Towards the end of the video, the voguing assemblages leave their bondage-factory-cum-arcade-like confines to do an aerial recce of a post-diluvian world, heralding a queer time.

9. See <https://www.galleriesnow.net/shows/jacolby-satterwhite-blessed-avenue/>.

A realização dos desenhos de Patricia dessa forma parece ser um gesto reparador póstumo que aborda um passado discriminatório, um memorial pertinente à memória de uma mãe negra da classe trabalhadora que sempre sonhou ter sua própria linha de produtos na cadeia de lojas QVC. O legado de Patricia, revivido dessa forma, oferece um cenário onírico e hedonista para pequenas quadrilhas de libertinos praticando um *laissez-faire* de fantasias e desejos. Os avatares que povoam esses dioramas digitais se caracterizam por um certo grau de fungibilidade adequado aos ritos orgíacos e rituais sadomasoquistas de que se servem, experiências que são, muitas vezes, produto de uma entrega, uma abdicação da própria soberania e individualidade. Ao som de *acid house* com a adição de trechos das composições *a capella* de Patricia, os corpos que giram, presos a aparatos maiores por meio de dispositivos que parecem placentas, parecem estar gerando eletricidade para esse microuniverso com seus trabalhos bacanáticos. Mais para o final do vídeo, as engrenagens dançantes saem dessa espécie de fábrica-de-bondage-e-arcada e fazem um reconhecimento aéreo de um mundo pós-diluviano, anunciando uma era *queer*. Ao prospectar o repertório de sua mãe em busca de tropos que possam participar da inauguração de futuridades *queer* baseadas em mitologias fabuladas, o artista se utiliza de uma arqueologia criativa que prefere “afetos positivos” como idílios, sonhos molhados, recordações de prazeres e toques para forjar uma conexão com o passado. Essa relação erótica com o que já foi, um modo sensual e tátil de apreender a história que vislumbra algo para além das abordagens canônicas e “científicas” é o que Freeman chama de “eroto-historiografia”¹⁰.

10. Elizabeth Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham e Londres: Duke University Press, 2010.

In mining his mother’s repertoire for tropes that can aid the inauguration of queer futurities grounded in fabulated mythologies, the artist employs a creative archaeology that favors “positive affects” such as idylls, wet dreams, recollections of pleasures and touches to forge a link to the past. This erotic relationship with the bygone, a sensuous, tactile mode of apprehending history that looks beyond predominant canonical and “scientific” approaches, is what Freeman terms “erotohistoriography”¹⁰.

Erotohistoriography permits us to perceive time in nonlinear, anachronistic, non-genealogical ways, thereby admitting the possibility of alternate modes of sociality and intimacy disavowed by the extant heteronormative codes and chronobiopolitics. It illuminates alternate pathways to a productive partnership with the past that does not proceed by arm-twisting it into submission, or rely on negative figurations such as wounds and melancholia, but attempts instead, to formulate deliciously queer modalities of thinking with the past. This then has been the modest undertaking of this text. Why disadvantage ourselves by resisting the infinite cunning of the Sirens’ song? Why not allow ourselves to give into its sweet call and turn to look back upon the past for what might be gleaned there? Why not stay with the Sirens awhile and learn to befriend them.

10. Elizabeth Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham and London: Duke University Press, 2010.

A eroto-historiografia nos permite uma percepção do tempo não-linear, anacrônica e não-genealógica, assim admitindo a possibilidade de modos alternativos de socialização e intimidade renegados pelos códigos e cronobiopolíticas heteronormativos existentes. Ela ilumina caminhos alternativos a uma parceria produtiva com o passado que não pretende dominá-lo e nem lança mão de figurações negativas como feridas e melancolia, mas, sim, tenta formular modalidades deliciosamente *queer* de pensar com o passado. Esta foi, então, a modesta empreitada deste texto. Por que deveríamos nos diminuir, resistindo à sagacidade infinita do canto das sereias? Por que não nos permitir deixar levar por seu canto maravilhoso e olhar para trás, querer vislumbrar o que o passado tem a oferecer? Por que não passar um tempo com as sereias e aprender a cultivar uma amizade com elas?